

## Romancero y reescritura dramática: *Las Mocedades del Cid*

Françoise Cazal

Universidad de Toulouse-Le Mirail

La reciente publicación de una nueva edición crítica de *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro proporciona a los aficionados a esta obra la grata sensación de que se ha adelantado por fin un gran paso en lo que toca al tema de la reelaboración del Romancero en dicha pieza. El autor de esta nueva edición, Stefano Arata, ya no enumera impávidamente todos los romances cidianos existentes y ya no los considera automáticamente como fuentes posibles de la obra, sino que parece querer ceñirse de modo más preciso a la génesis romanceril de la obra, del mismo modo que enumera con ejemplar claridad sus antecedentes cronísticos y dramáticos. Sin embargo, a pesar de su voluntad de corregir las imprecisiones en las que se estancó la crítica desde hace tiempos inmemoriales, nos parece que se muestra aún tímido a la hora de prescindir del lastre de sus antecesores. Ciertamente es que reduce el número de romances que se «incorporan» en el texto dramático a doce textos (p. XLII), lo que representa, desde luego, un progreso respecto a las afirmaciones de C. Faliu que citaba veintinueve romances como fuentes aprovechadas por el dramaturgo (*Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or: Guillén de Castro*, Toulouse, 1989, p. 163). Ciertamente es también que los romances que S. Arata considera como incorporados proceden sólo de cinco colecciones, mientras que los romances citados por C. Faliu salían de ocho colecciones<sup>1</sup> y eso sin contar los pliegos sueltos y la tradición oral.

- <sup>1</sup> – *Romances nuevamente sacados*, de Sepúlveda, Amberes, 1551.
- *Cancionero de Romances*, Amberes, sin año [1547], y Amberes, 1550.
- *Romancero General*, Madrid, 1600.
- *Cancionero llamado Flor de enamorados*, Barcelona, 1562.
- *Romancero e Historia del Cid*, de Juan de Escobar, Alcalá, 1612.
- *Rosa de Romances, Rosa Española*, de Timoneda, Valencia, 1573.
- *Silva de varios romances, Primera Parte*, Zaragoza, 1550; *Segunda Parte*, Granada, 1588.

Y cierto es por fin que S. Arata reconoce claramente el papel que desempeñó en los antecedentes de la pieza *La Historia y Romancero del Cid*, de Juan de Escobar, Lisboa 1605, edición que sigue desconociendo C. Faliu en 1989, a pesar de su publicación por Antonio Rodríguez-Moñino, en 1973 (Madrid, Castalia). S. Arata atribuye como término *post quem* de la redacción de la pieza de Guillén la fecha de publicación de aquella importante recopilación de romances (que fue tema de estudio de nuestra tesis no publicada, «*El Romancero e Historia del Cid*» de Juan de Escobar, 1605, Toulouse-Le Mirail, 1977).

Pero nos parece excesivamente eufemística la expresión empleada por S. Arata cuando se contenta con admitir que «el libro [de Escobar] tuvo cierta importancia en la génesis de la obra». De modo más radical, nosotros pensamos y nos proponemos demostrar que fue uno de los dos libros sobre los cuales trabajó en concreto Guillén de Castro, cuando redactó *Las Mocedades del Cid*. Nos parece que hay que aprovechar más a fondo la exploración de los fenómenos de intertextualidad entre la colección de romances de Escobar y la pieza del dramaturgo, una vez que se ha admitido que es anterior y no posterior a la redacción de *Las Mocedades*. A nuestro parecer no basta admitir globalmente que tal romance cidiano reelaborado por Escobar en su colección se ha «incorporado» al texto de Guillén. Habrá que comparar (pero esto excede lo que se ha de esperar de una edición crítica de *Las Mocedades*) el método de incorporación empleado por el dramaturgo con el método de reelaboración y de inserción de los romances tradicionales nuevos y cronísticos utilizado por Escobar en la *Historia y Romancero del Cid*.

En este relativamente complejo problema de las fuentes, es necesario proceder con rigor, y debemos, a este respecto, subrayar otro punto positivo entre los muchos que caracterizan el trabajo de S. Arata: es que, en la mayoría de los casos, cita los textos a partir de las colecciones auténticas —las diversas *Partes*, *Tercera*, *Séptima*, *Novena* (1597) del *Romancero General*, el *Romancero General* mismo (1600), los *Romances nuevamente sacados* de Sepúlveda (Amberes, 1551)<sup>2</sup>— y no a partir de las transcripciones de Durán.

Stefano Arata analiza con claridad los diferentes métodos posibles de aprovechamiento de la materia romancística en el teatro (p. XLV). En su opinión, un dramaturgo puede construir, según una técnica probada, toda su pieza alrededor de un solo romance, cuyos elementos se amplifican. También puede «ensartar una serie de lances de tema romancístico sin casi hilo narrativo». Pero, frente al complejo conjunto de los numerosos romances populares sobre el Cid (de los que sin embargo no iremos hasta decir que sean una «miriada», p. XLV), Guillén de Castro «emprende un nuevo

— Cita además una «Floresta de romances», 1561, que no puede ser sino una confusión con la *Silva de varios romances*, Barcelone, 1561, a la que se añade otra confusión, ya que los dos «Rodrigos» que figuran en esta colección no tienen nada que ver con el Cid.

<sup>2</sup> Señalemos sin embargo que S. Arata transcribe de modo erróneo el nombre del editor Juan Steelsio escribiéndolo «Steelfio» (p. 179), al confundir la grafía antigua de la *s* larga con la moderna *f*. Indica que la fuente de *Las Mocedades* es la *Rosa de romances*, *Rosa Española*, de Timoneda, Valencia, 1573, y, sin embargo, en este caso preciso, nos cita el texto a partir de la transcripción de Durán en su *Romancero General* de 1849 (Tomo X de la B.A.E.), como solían hacer C. Faliu y Said Armesto, transcripción que acarrea un sinfín de confusiones.

camino. La base de su reconstrucción dramática iba a ser un conjunto de romances cidianos insertados como tales en las diferentes situaciones dramáticas. Como muestra el cuadro de la página siguiente [sigue un cuadro en el que figuran 12 romances cidianos, y los episodios que parecen corresponderles en la pieza de Guillén], todas las secuencias cardinales de la comedia, con excepción de la del reparto del reino, están construidas sobre la refundición o dramatización de romances cidianos». Para confortarse aún en estas afirmaciones tradicionalmente vehiculadas por la crítica, concluye el investigador parapetándose tras la autoridad de Menéndez Pidal: «Por la amplitud del material romancístico aportado, se trata de un caso único en el teatro español, tanto que don Ramón Menéndez Pidal acuñó, para el díptico de Guillén, la definición de Romancero del Cid puesto en acción». Más adelante (p. XLVII), S. Arata escribe que «los romances quedan incrustados en la obra con mínimas variantes».

En estas diversas afirmaciones nos parece que se produce cierta confusión entre dos niveles muy distintos de aprovechamiento intertextual. Las afirmaciones sobre la «incrustación» de los romances nos parecen perfectamente válidas, con tal que se limiten drásticamente a cinco romances en los que salta a la vista que Guillén trabajó sobre los textos mismos. Pero tal proceso de incrustación romancística no se extiende al conjunto de los doce romances.

S. Arata mantiene, en efecto, una confusión entre la existencia de romances que ilustran un episodio cidiano determinado, y un concreto y efectivo aprovechamiento de estos romances, olvidándose en ese momento preciso de tomar en cuenta la existencia de otras fuentes muy difundidas que él mismo enumera, sin embargo, con mucha claridad en la introducción: la *Crónica Particular del Cid* (1512, Burgos), la *Crónica Popular del Cid* (19 reediciones de 1494 a 1618), o la más reciente *Crónica de España* (1541, de Florián de Ocampo, que de nuevo puso de moda los temas épicos).

Verdad es que, en las notas a pie de página, S. Arata admite que existen unas diferencias notables entre las modalidades de aprovechamiento de la materia romancística. De algunos textos nos dice que «sólo están adaptados muy libremente». Parece sugerir así que existen varios *grados* de intensidad de un mismo fenómeno de incorporación del Romancero al texto dramático, mientras que nosotros pensamos estar frente a dos fenómenos radicalmente distintos: la «incorporación» textual romancística, por una parte, y, por otra parte, el aprovechamiento de ciertos elementos de información sobre la leyenda cidiana, de procedencia más probablemente no romancística (aunque no excluyéndola del todo). Nos parece reductor, en efecto, pensar que sólo los romances hayan podido servir de fuente informativa y, lo que es más, considerando el respeto que Guillén manifiesta frente a los textos romancísticos que utiliza efectivamente, nos parece improbable que haya citado el contenido de un romance sin dejarlo claramente transparentar en la forma<sup>3</sup>. Nuestra hipótesis es que Guillén o bien cita francamente, y adaptándolo, el Romancero, o bien se inspira en una fuente cronística o dramática.

En vez de plantearnos la pregunta, puramente teórica, de cuáles son los textos que preexisten a la redacción de la comedia de Guillén, y en los cuales pudo eventualmente

<sup>3</sup> El mismo Arata alude, p. 70, nota 1716, «a la voluntad de Guillén de Castro de conservar siempre el *incipit* de los romances, para que los espectadores pudiesen enseguida identificarlos».

inspirarse, quizás sea de mayor provecho preguntarnos de qué libros podía echar mano con verosimilitud un dramaturgo que escribía a principios del siglo XVII sobre el tema cidiano: es lícito pensar que Guillén consultó o compró preferentemente unas colecciones en las que cupiera gran copia de romances cidianos, y de publicación suficientemente reciente para ser de fácil acceso. El *Romancero General* de 1600 y la *Historia y Romancero del Cid* de Juan de Escobar (1605) responden ambos a estas exigencias, a la par que el *Cancionero de romances sacados de las corónicas de España*, de Sepúlveda (1563, 1584 etc.<sup>4</sup>). Nos proponemos pues averiguar, mediante una observación estilística detallada, si estas tres fuentes fueron efectivamente las que utilizó el dramaturgo.

Pero intentaremos ir más lejos y demostrar que Guillén, en realidad, trabajó sólo en cinco romances, sacados de dos fuentes, el *Romancero general* y la *Historia y Romancero del Cid*. Queremos abandonar de una vez la actitud timorata que consiste en citar ampliamente toda fuente posible para estar seguro de no olvidar nada. Queremos ceñirnos estrechamente al material efectivamente utilizado por Guillén, reconstruyendo su método de trabajo a partir de unas deducciones sacadas de microobservaciones textuales. No creemos, a diferencia de S. Arata, que Guillén se haya esmerado en buscar *todas* las obras de tema cidiano asequibles en su tiempo, lo que hubiera sido una actitud de investigador más que de dramaturgo. Quede bien claro que esto no le resta importancia, a nuestros ojos, a la excepcional labor poética de Guillén. Nos parece ya ser un monumento de intertextualidad una comedia que inserta cinco romances, sin contar algún verso famoso conocido de todos. Este último tipo de aprovechamiento textual, la «reminiscencia», es también muy distinto y no supone un trabajo sobre la fuente escrita como ocurre con el trabajo de adaptación. Es curioso que S. Arata no imagine que Guillén de Castro sea capaz de citar de memoria unos versos o fragmentos de versos caídos en el dominio público (como por ejemplo «Cada día que amanece, veo quien mató a mi padre», mientras él mismo cuenta en la introducción (p. xxxv) la interesantísima anécdota según la cual Lope de Vega «escondido entre los mosqueteros de a pie» comprueba que los espectadores se saben de memoria los textos

<sup>4</sup> Hubo 14 ediciones de los *Romances sacados de historias antiguas de la Crónica de España* por Lorenzo de Sepúlveda, entre 1550 y 1584. Podemos por lo tanto decir, como Rodríguez-Moñino en su introducción a la edición del *Cancionero de Romances*, de Sepúlveda, Sevilla, 1584, en la colección «Romanceros del Siglo de Oro» de Castalia, que Sepúlveda cumplió con su objetivo de popularizar los temas escogidos. Considerando la fuerte densidad de las reediciones sucesivas, es muy posible que Guillén haya leído dichos textos. Un dramaturgo interesado por la búsqueda de temas históricos podía referirse con toda tranquilidad a esta colección, ya que Sepúlveda había hecho una muy seria obra de vulgarización histórica de las Crónicas de Alfonso X, para los lectores que no podían hacerse con obra tan voluminosa. Ciertas ediciones del *romancero* de Sepúlveda proponen los romances en el más puro desorden (ed. de 1551 y de 1576). Pero la reelaboración hecha por Martín Nucio (circa 1553) es de un uso mucho más práctico cuando se trata de consultar un tema determinado, porque el impresor de Amberes se toma el trabajo de clasificar los textos, y reúne así un bloque de 36 romances cidianos redactados por Sepúlveda. Si consideramos las ediciones españolas, sólo la de Medina (1576) encierra a la vez «Ya se parte Don Rodrigo» y «Sobre Calahorra essa villa», y «Morir vos queredes, Padre» no figura en ella. Este último romance, en cambio, se encuentra, en lo que concierne a las ediciones peninsulares, en las de Alcalá, 1563; Granada, 1563; Medina, 1570; Alcalá, 1571; Valladolid, 1577; Sevilla, 1584. Si Guillén no utilizó literalmente este romance en las *Mocedades* (Parte I), la adaptación exacta que hizo de la Parte II (vv. 95-126) nos prueba que disponía de una de estas dos ediciones.

del Romancero tradicional, y el contenido de las Crónicas. De existir un público tan competente en materia romancística y cronística, ¿por qué les irían en zaga los dramaturgos a los espectadores?

Nos proponemos, para ser exhaustivos, examinar todos los romances cidianos que la crítica, en sus varias épocas, consideró como fuentes de *Las Mocedades*. Esperamos que la comparación, término por término, de los versos de Guillén con dichos textos nos permita convencer al lector de que las auténticas fuentes son mucho menos numerosas de lo que se afirmó, y de que, cuando Guillén trabajaba sobre unos romances precisos, disponía de ellos en una forma escrita, en su mesa de trabajo.

Al mismo tiempo que pondremos en evidencia que Guillén trabajó a partir del *Romancero General* de 1600 y de la *Historia y Romancero del Cid* de Escobar, de 1605, será interesante analizar los métodos de adaptación intertextual del dramaturgo, determinados por las normas del género dramático, y compararlos con el trabajo de adaptación realizado sobre los textos por el propio Escobar en su compilación<sup>5</sup>.

Éste reorganiza la materia prima de los romances para forjar, alrededor del personaje del Cid, un romancero coherente ideológica y cronológicamente; su método de trabajo no sólo obedece a unos criterios técnicos narrativos, sino igualmente a unos principios ideológicos muy marcados, que le hacen atenuar o suprimir los aspectos rebeldes del personaje, para lograr hacer de él un modelo de vasallo sometido al Rey. Unas comparaciones textuales precisas nos permitirán mostrar en el presente trabajo que las visiones globales que Escobar y Guillén dan de nuestro personaje están muy próximas, e incluso que Guillén va aún más lejos que Escobar en la censura de ciertos aspectos del personaje del Cid. Las mismas comparaciones textuales permitirán demostrar que Guillén de Castro se inspiró, en ciertos casos, a la vez en la versión del *Romancero General* y en el texto reelaborado por Escobar, sacando ventajas de las dos fuentes, y comprobaremos que, en el caso de los romances viejos, no sólo trabajó de memoria en las reminiscencias de la tradición oral, sino que apoyó su redacción en la lectura de unos documentos escritos precisos.

Como se suele hacer, evocaremos los romances en el orden de aparición de los temas cidianos en la obra dramática.

#### EL CID ARMADO CABALLERO

El romance «Afuera, afuera, Rodrigo»<sup>6</sup> plantea muchos problemas: este famoso romance viejo figura en múltiples ediciones y existen de él varias lecciones. Recordemos brevemente su trayectoria: circulaba en un «pliego» cuando Martín Nucio lo incluyó en su *Cancionero de Romances* de Amberes (s. a., 1550, 1555, 1558), en el que el texto consta de 34 versos. Lo encontramos luego en la *Primera Parte de la Silva* de Zaragoza (1550), en la *Primera Parte de la Silva de varios romances* de Barcelona (1550), después en el *Cancionero de Romances* de Sepúlveda (Alcalá, 1563; Granada, 1563; Medina, 1570; Alcalá, 1571; Valladolid, 1577; Sevilla, 1584; 32 versos), en la *Rosa de*

<sup>5</sup> Vid. nuestro estudio: «El Romancero e Historia del Cid » de Juan de Escobar, citado *supra*. En adelante, para las referencias, emplearemos las abreviaturas RG (Romance General) y Escobar (*Historia y Romancero del Cid*).

<sup>6</sup> Núm. 774 de Durán, que reproduce la versión de Timoneda.

*Romances, Rosa Española* de Timoneda (Valencia, 1573; 46 versos), en la *Primera Parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550; Barcelona, Jaime Cortey, 1552); en la *Silva de varios romance, Segunda Parte*, Juan de Mendaño (Granada, 1588) y por fin en la *Historia y Romancero del Cid* de Escobar (1605, 46 versos). Anteriormente a su adaptación por Guillén, la evolución del texto es la siguiente: tomando como punto de partida el *Cancionero* de Amberes de Martín Nucio, comprobamos que Sepúlveda ha sido fiel a esta fuente, si exceptuamos dos versos suprimidos:

Mi padre te dio las armas,  
mi madre te dio el caballo,  
(*Cancionero de Romances* de Amberes, «Afuera, afuera Rodrigo», vv. 9-10)

(Se trata seguramente de un sencillo olvido, ya que no se ven las razones ideológicas o estéticas de parecida supresión.) Timoneda trabaja, él también, sobre la versión primitiva, la del *Cancionero* de Amberes, ya que conserva los versos citados, pero «mejora» el romance, y lo alarga, añadiendo unas estrofas de transición de bastante poco interés que tienden a reforzar el aspecto emocional del texto:

En oír esto Rodrigo  
quedó dello algo turbado,  
con la turbación que tiene,  
esta respuesta le ha dado:  
.....  
Respondióle doña Urraca  
con rostro muy sosegado:  
– No lo mande Dios del cielo  
que por mí se haga tal caso  
.....  
Volvióse presto Rodrigo  
y dijo muy angustiado...  
(Timoneda, *Rosa Española*, «A fuera, a fuera Rodrigo», vv. 25-38)

Timoneda, además, añade a estos dos versos de la versión primitiva:

Con ella hubiste dinero,  
conmigo hubieras estado.  
(*Cancionero de Romances* de Amberes, vv. 17-18),

los versos siguientes, muy prosaicos:

porque si la renta es buena,  
muy mejor es el estado.  
(Timoneda, *Rosa Española*, «A fuera, a fuera, Rodrigo», vv. 19-20).

No es propósito nuestro juzgar aquí el talento de adaptador de Timoneda, pero era necesario evocar estas diferencias textuales porque se encuentran reproducidas

íntegramente en Escobar, que trabajó a partir de Timoneda, y que sólo añadió dos modificaciones de su mano (lo que es un promedio bajo para él), modificaciones importantes no por su contenido intrínseco, sino por la conclusión que nos permitirán sacar a propósito de la técnica de Guillén. Son, en el verso 5, la transformación de «cuando fuiste caballero» (*Cancionero* de Amberes; Timoneda, *Rosa Española*) en: «que te armaron caballero» (Escobar, v. 5); y, en el verso 11, la modificación de «yo te calcé las espuelas» (*Cancionero* de Amberes; Timoneda, *Rosa Española*) en «yo te calcé espuelas de oro» (Escobar, v. 11).

¿Cómo utiliza Guillén este famoso romance? No lo cita, sólo lo evoca en la dramatización. Los versos iniciales del romance «Afuera, afuera, Rodrigo»:

|                               |                                        |
|-------------------------------|----------------------------------------|
| que te armaron Cavallero      | tú, Rodrigo, el ahijado,               |
| en el Altar de Sanctiago      | mi padre te dio las armas,             |
| quando el Rey fue tu padrino, | mi madre te dio el cavallo. (vv. 5-10) |

dan lugar, bajo la pluma de Guillén, a una réplica del Rey:

Mis propias armas le he dado  
para armalle caballero. (vv. 6-7)

El verso «mi madre te dio el caballo» inspira las palabras pronunciadas por la reina en *Las Mocedades*:

Pues eres ya caballero  
ve a ponerte en un caballo,  
Rodrigo, que darte quiero. (vv. 82-84)

Tenemos en el caso presente un indicio de que Guillén no trabajó en Sepúlveda, donde no figuran estos versos, sino que prefirió la versión de Escobar.

La segunda transformación operada por Escobar, «Yo te calcé *espuelas de oro*», realizada sin duda para dar literalmente brillo a su personaje, vuelve a encontrarse en una indicación escénica de Guillén: «Corren una cortina y parece el altar de Santiago, y en él una fuente de plata, una espada, y unas espuelas doradas» (después del verso 40). Si tomamos la misma hipótesis que anteriormente, tenemos aquí una segunda razón para inferir que Guillén trabajó a partir de Escobar.

En vistas de lo que precede, la afirmación de S. Arata según la cual se sigue en *Las Mocedades* la transcripción de «Afuera, afuera, Rodrigo» no nos parece certera, sin contar que también pudo haberse inspirado el dramaturgo en una *Crónica* o trabajar por reminiscencia.

Tradicionalmente se cita al romance «Cercada tiene a Coimbra» (Durán, 749) como fuente de *Las Mocedades*. Durán señala que el texto figura entre los romances de Sepúlveda y los de Escobar, y reproduce, sin indicarlo, claro está, la versión de Escobar (Núm. 13 de la *Historia y Romancero del Cid*).

Este romance del cual C. Faliu dice que se encuentra en la colección de Sepúlveda, sin mencionar que figura también en Escobar, no ha de ser tomado en cuenta

necesariamente en la lista de las fuentes literarias efectivas de *Las Mocedades*. El texto, en versión de Escobar, presenta brevemente la ceremonia de entronización<sup>7</sup>:

|                            |                                                 |
|----------------------------|-------------------------------------------------|
| Y en ella se había armado  | como a otro había dado                          |
| caballero Don Rodrigo      | y por hacerle más honra                         |
| de Vivar el afamado,       | la Reina le dio el caballo,                     |
| el Rey le ciñó la espada,  | y doña Urraca la infanta                        |
| paz en la boca le ha dado, | las espuelas le ha calzado.                     |
| no le diera pescozada      | (Escobar, «Cercada tiene a Coimbra», vv. 82-92) |

Precisemos primero que los últimos seis versos citados no aparecen en la versión de Sepúlveda, sino que son una contaminación de algunos versos sacados del primer romance que analizamos («Afuera, afuera, Rodrigo»), a consecuencia de un «collage» hecho por Escobar. No hay, pues, ninguna necesidad de considerar este romance como una fuente escrita de *Las Mocedades*.

#### LA AFRENTA A DIEGO LAÍNEZ

El romance «Consolando al noble viejo», que proviene del *Romancero General*, es evocado por Said Armesto, en la página 13 de su edición de *Las Mocedades*, para comentar un verso de Guillén: «Que estoy caduco confieso» (v. 200) y una didascalia del principio de la pieza: «decrépito». Said Armesto, movido por un deseo de autenticación que podría hacernos sonreír, precisa en nota: «Noventa y cinco años (Durán, 729)». Si al autor del romance referido le pareció bueno darle una edad precisa a Diego Laínez, la autenticidad de este detalle es de lo más dudoso, y no nos parece necesario citar este romance para considerar que el personaje de Diego Laínez es un anciano. En nuestra opinión, «Consolando al noble viejo» no habría de ser contado, ni siquiera modestamente, como reminiscencia, entre las fuentes de la obra de Guillén.

También a propósito de los romances que pudieran haber inspirado a Guillén de Castro en el episodio de la afrenta, podemos considerar contestable la afirmación de Said Armesto, que escribe (p. 13 de su edición):

Ningún romance —de los conocidos, claro es— registra la causa de esta afrenta. Sobre los antecedentes del duelo entre Rodrigo y el Conde, nada dicen tampoco las Crónicas en prosa. El romance 28 de la *Primavera*, «Ese buen Diego Laínez» (Durán, 726), atribuye la injuria recibida por Don Diego a un lance de caza:

|                             |                                     |
|-----------------------------|-------------------------------------|
| Hijos, mirad por la honra,  | hallé del Conde famoso,             |
| que yo vivo deshonorado.    | Conde Lozano llamado,               |
| Porque les quité una liebre | palabras sucias y viles             |
| a unos galgos que cazando   | me ha dicho y ultrajado. (vv. 6-13) |

<sup>7</sup> Esto se opone a lo que indica Said Armesto, en la versión de la página 7 de su edición: en opinión suya, el detalle de las espuelas calzadas a los pies de Rodrigo por Urraca procede de este romance. Esto es olvidar que el mismo detalle estaba presente en «Afuera, afuera Rodrigo». Sin embargo, en un episodio ulterior de *Las Mocedades*, en el cual se describe la «bizarria» del Cid a caballo, podemos encontrar una reminiscencia de la descripción de Santiago a caballo también, descripción que se encuentra en el romance del que estamos hablando: «Cercada tiene a Coimbra».

Said Armesto añade: «Del bofetón algo apuntan los romances (cf. Durán, 728, 729, y Menéndez Pidal, *El Romancero Español*, p. 57), pero sin expresar la causa ni suponer al Conde envidioso de Laínez por una preferencia palaciega».

Notamos que, después de habernos afirmado que ningún romance conocido precisa la causa de la afrenta, Said Armesto no teme contradecirse y cita precisamente uno. Lo que, en cambio, es exacto, es que la causa de la afrenta, tal como va presentada en la comedia de Guillén, no existe citada en ningún romance. De algo estamos seguros: el dramaturgo, sea porque no conociera dicho romance (que figura en el *Cancionero llamado Flor de enamorados*, Barcelona, 1562, 1573, 1601), sea porque no le apeteciera seguir esta tradición, propuso otro motivo a la afrenta, el de una rivalidad de Palacio, como en *Los famosos hechos del Cid*, de Jiménez de Ayllón (cf. Nota 226+ de S. Arata, pp. 153-154).

Así y todo, Said Armesto señala con razón que el tema mismo del bofetón estaba presente en dos romances: «Non es de sesudos homes» (Escobar; Durán, 728: «Fieran en el rostro a un viejo», v. 11) y «Consolando al noble viejo» (RG; Durán, 729: «Porque posastes la mano / donde home humano ha podido», vv. 35-36), y considera Armesto que este motivo no sale de la inventiva del dramaturgo.

Al respecto también escribe S. Arata (nota 226+, p. 12): «Sobre las causas de la enemistad entre Diego Laínez y el Conde, las crónicas antiguas y los romances eran lacónicos, remitiendo a una no bien identificada “lid entre amos” o al robo de unas liebres. Sólo el romance “No es de sesudos homes” (Durán, 728) aludía, aunque de forma muy genérica, a una bofetada en presencia del Rey: “Mano en mi padre pusisteis / delante el Rey con furor”». S. Arata parece aquí descuidarse un poco. Se olvida de mencionar la verdadera procedencia de este romance, que es la *Historia y Romancero del Cid* (es un poema que sólo figura en esta colección). Además, cita a Durán como si fuera la fuente del romance, y transcribe la versión dada por Durán que es adulterada. El texto exacto es:

Non es de sesudos homes

.....

mano en mi padre pusistes

delante el Rey con furor. (Escobar, «Non es de sesudos homes», v. 1 y vv. 33-34)

S. Arata se olvida también de mencionar otro verso del mismo romance que remite al mismo asunto: «Fieran en el rostro a un viejo» (Escobar, «Non es de sesudos homes», v. 11). Por fin S. Arata no señala que «Non es de sesudos homes» parece haber sido influido en su redacción por el romance «Consolando al noble viejo» (RG, 1600), como lo prueban varias contaminaciones (*vid.* nuestra tesis, p. 518).

El aprovechamiento del bofetón no deja, sin embargo, huella textual precisa y aboga a favor de la hipótesis de que estamos aquí frente a una sencilla reminiscencia de este elemento por el dramaturgo.

## LA TRISTEZA DE DIEGO LAÍNEZ

Este episodio, que sigue inmediatamente al de la afrenta, se inspira efectivamente en los dos romances habitualmente señalados por la crítica. Se trata de «Cuidando Diego Laínez» —Pliego de Morbecq, entre 1597 y 1600 (56 versos); *Flor novena*, 1597; *Romancero General*, 1600 (56 versos); *Historia y Romancero del Cid* de Juan de Escobar, 1605 (64 versos; Durán, 725)— y de «Ese buen Diego Laínez», *Cancionero llamado Flor de Enamorados*, Barcelona, 1562 (Durán, 726).

Parece que haya que considerar como diferentes estos dos casos de aprovechamiento intertextual. Para el primero, la incorporación del texto parece muy probable. Citemos el fragmento de *Las Mocedades*:

|              |                                                                                                                    |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DIEGO LAÍNEZ | Una congoja, una basca<br>tengo, hijo. Llega, llega...<br>¡Dame la mano! ( <i>Apriétale la mano.</i> )             |
| BERMUDO      | Tomalla<br>puedes. ¡Mi padre! ¿Qué haces?<br>¡Suelta, dexa, quedo, basta! (vv. 445-449)<br>.....                   |
| RODRIGO      | ..... ¿Qué tienes?                                                                                                 |
| DIEGO LAÍNEZ | ¡Pena, pena, rabia, rabia!<br>( <i>Muérdete un dedo de la mano fuertemente.</i> )                                  |
| RODRIGO      | ¡Padre! ¡Soltad en mal hora!<br>¡Soltad, padre, en hora mala!<br>¡Si no fuéades mi padre,<br>diérais una bofetada! |
| DIEGO LAÍNEZ | Ya no fuera la primera.                                                                                            |
| RODRIGO      | ¿Cómo?                                                                                                             |
| DIEGO LAÍNEZ | ¡Hijo, hijo del alma!<br>¡Ese sentimiento adoro<br>esa cólera me agrada<br>esa braveza bendigo! (vv. 466-477)      |

Said Armesto enumera como fuente de la comedia varios versos sacados de «Cuidando Diego Laínez» y que sirvieron de base literal al texto de Guillén de Castro; son:

|                                                    |                           |
|----------------------------------------------------|---------------------------|
| Soltedes, padre, en mal hora                       | satisfacción de palabras, |
| soltedes en hora mala,                             | antes con la mano misma   |
| que a no ser padre, no hiciera                     | vos sacara las entrañas.  |
| (RG y Escobar, «Cuidando Diego Laínez», vv. 45-50) |                           |

y

|                                                                 |                            |
|-----------------------------------------------------------------|----------------------------|
| llorando de gozo el viejo                                       | tu enojo me desenoja       |
| dijo: fijo de mi alma,                                          | y tu indignación me agrada |
| (RG y Escobar, «Cuidando Diego Laínez», vv. 53-56) <sup>8</sup> |                            |

<sup>8</sup> Citado p. 26, ed. de *Las Mocedades* por Said Armesto.

La versión propuesta por Durán no es la del pliego suelto, ni la de la *Flor Novena*, ni siquiera la del *Romancero General*, sino, con toda probabilidad, la que propone Escobar, y que, respecto a los textos anteriores, presenta algunas modificaciones. Desdichadamente ninguna de estas modificaciones afecta directamente los versos reescritos por Guillén, así que no podremos sacar ningún argumento fidedigno de ello. Nos contentaremos con afirmar que el dramaturgo siguió con bastante exactitud varios versos de este romance, que pudo leer sea en el *Romancero General*, sea en Escobar.

En el caso descrito, la influencia textual, por más evidente que sea, no es literal. Podemos indicar, además, otra reminiscencia del mismo texto: los versos 445-446 de Guillén: «Una congoja, una basca / tengo, hijo...» (vv. 445-446) tienen toda apariencia de haberse inspirado en los dos versos siguientes del romance «Cuidando Diego Laínez»:

Estando pues combatiendo  
con estas honrosas bascas,  
(R.G y Escobar, «Cuidando Diego Laínez», vv. 17-18)

La certidumbre, conferida por ciertos puntos ulteriores de nuestra demostración, de que Guillén conocía este romance, nos autoriza a observar lo que hubiera podido utilizar, y no utilizó, en dicho texto. Para tal propósito, tenemos que citar el romance de modo más completo de lo que hace Armesto:

y sin decilles palabra  
les fue apretando uno a uno  
las fidalgas tiernas palmas  
.....  
les apretó de manera  
que dijeron: —Señor, basta,  
¿Qué intentas o qué pretendes?  
Suéltanos ya, que nos matas.  
(R.G y Escobar, «Cuidando Diego Laínez», vv. 22-36)

El tema de la mano apretada no es una creación de Guillén, pero observamos un detalle significativo: en el romance «Cuidando Diego Laínez» (Durán, 725) la prueba se utiliza de modo parecido para los tres hijos. En cambio Guillén combina este tema, en su texto, con el del «dedo mordido», otra prueba infligida a sus hijos por Diego Laínez, pero en *otro* romance: «Esse buen Diego Laínez» (Durán, 726). Heredero de esta doble influencia textual, Guillén se muestra capaz de utilizarla con acierto, logrando una impresión de violencia creciente en la escena, y creando un clima diferente en las relaciones de Diego Laínez con sus hijos menores, y con el mayor, Rodrigo: en *Las Mocedades*, la mano apretada sirve de prueba para los menores, mientras se reserva el «dedo mordido» a Rodrigo. Citemos el fragmento de «Esse buen Diego Laínez» (Durán, 726) que el dramaturgo habrá recordado, al redactar la comedia:

Tomóle el dedo en la boca  
fuertemente le ha apretado  
con el gran dolor que siente

un grito terrible ha echado.

.....  
 Al Cid metiera el postrero  
 que era el más chico y bastardo,  
 tomóle el dedo en la boca  
 fuertemente le ha apretado,  
 con el gran dolor que siente  
 un bofetón le ha amagado.  
 —Aflojad, padre, le dijo,  
 si no, seré mal criado.

(*Rosa Española*, Timoneda, «Esse buen Diego Laínez», vv. 25-42)

Hubiera sido una pena, en efecto, no sacar provecho de un motivo literario tan recargado de fantasmas de oralidad castradora y saturniana. Al reservar la prueba más dolorosa a Rodrigo, Guillén subraya con antelación el carácter de excepción de su personaje. El hijo preferido recibe el contacto más estrecho y más físico. Por fin, estas dos actuaciones distintas permiten variar el juego escénico y se prestan magníficamente a la puesta en escena. Sin embargo, decíamos, más arriba, que el aprovechamiento de los romances 725 y 726 no era del mismo tipo. Si la influencia textual del romance 725 está muy clara, la del 726 podría limitarse a la puesta en escena de elementos temáticos que, en teoría, Guillén hubiera podido recordar sin tener a la vista el *Cancionero llamado Flor de Enamorados*, ni la *Rosa Española* de Timoneda.

Es interesante, de todas maneras, comprobar en qué sentido Guillén reelabora al personaje de Rodrigo. El romance «Cuidando Diego Laínez», tal como fue redactado inicialmente en la *Novena Parte*, constaba de varios fragmentos que recalaban la violencia salvaje del personaje. Escobar, cuya perspectiva muchas veces está muy próxima a la de Guillén, había suprimido ya estas estrofas, no sólo por encerrar una repetición y estar muy poco logradas en el plano estético, sino también para aligerar la impresión de ferocidad del personaje de Rodrigo. Guillén también trabajó en el mismo sentido, y evitó cuidadosamente integrar el fragmento siguiente, que citamos en bastardillas:

|                                |                                |
|--------------------------------|--------------------------------|
| que a no ser padre, no hiciera | <i>vos sacara las entrañas</i> |
| satisfacción de palabras,      | <i>faciendo lugar el dedo</i>  |
| <i>antes con la mano mesma</i> | <i>en vez de puñal o daga.</i> |

(*Flor de varios romances*, *Novena Parte*; RG;  
 Durán, 725, «Cuidando Diego Laínez», vv. 50-55).

El decoro del personaje de Guillén y su famosa piedad filial le prohíben ir tan lejos en las palabras agresivas dirigidas a su padre.

Para concluir sobre el episodio de la prueba infligida por Diego Laínez a sus hijos, nos atendremos a la certidumbre de una influencia textual (la de «Cuidando Diego Laínez») —sin que se pueda afirmar en este caso preciso si procede del *Romancero General* o de la *Historia y Romancero del Cid* de Escobar— y una reminiscencia, o eventual consulta de «Esse buen Diego Laínez» en el *Cancionero llamado Flor de Enamorados*, o en la *Rosa Española* de Timoneda.

## LA MEDITACIÓN DE RODRIGO

La fuente, en el Romancero, es «Pensativo estaba el Cid»: *Flor de varios romances nuevos, Tercera parte*, 1593; *Romancero General*, 1600 (56 versos); *Historia y Romancero del Cid* de Escobar.

Es un romance muy importante, en lo que se refiere a influencia textual, ya que un bloque de 44 versos de Guillén están directamente inspirados en él. Algunos versos están citados literalmente (15 de ellos) y los demás adaptados con mucha semejanza. Para nuestra demostración este tipo de adaptación permite lograr una información fundamental: si podemos pensar a veces que el dramaturgo insertaba *de memoria* unos fragmentos de romances conocidos de todos (y en este caso la versión propuesta por el dramaturgo sería o perfectamente exacta o presentaría variantes mínimas debidas a posibles errores pequeños), es muy poco probable que haya podido efectuar de memoria un trabajo de adaptación tal como podemos observarlo en el caso presente, sobre todo si consideramos que se inspira en dos fuentes a la vez. Es mucho más probable que Guillén escribiera con los romances de referencia a la vista. En el caso de este romance «Pensativo estaba el Cid», sentimos sin embargo el hecho de que todas las versiones existentes discrepen muy poco respecto al original, lo que hace difícil el rastreo. Sólo unas mínimas diferencias son observables, entre las cuales la más importante es el último verso: «quedó del conde vengado» (Escobar, «Pensativo estaba el Cid», v. 56), en vez de: «mató al conde y fue vengado» (RG, v. 56).

Además, lo que dificulta nuestra observación, es que las escasas modificaciones textuales entre la versión del *Romancero General* y la de Escobar están situadas íntegramente en los versos *no* utilizados por Guillén de Castro; tampoco de este romance podemos aún sacar una prueba de que Guillén trabajó a partir de Escobar... Pero, por lo menos se conserva la posibilidad de que haya mirado en una o en otra de estas dos fuentes, y, sobre todo, la estabilidad del texto de este romance nos autoriza a observar el tipo de modificaciones que introdujo el dramaturgo, trabajo que desde luego, ha sido realizado desde hace mucho tiempo por la crítica especializada en Guillén, pero que recordaremos aquí una vez más:

*Mocedades* (vv. 542-585)

¿Qué imagino? Pues que tengo  
más valor que pocos años  
para vengar a mi padre  
matando al conde Lozano,  
¿qué importa el bando temido  
del poderoso contrario,  
aunque tenga en las montañas  
mil amigos asturianos?  
Y ¿qué importa que, en la Corte  
del Rey de León, Fernando,  
sea su voto el primero,

## RG y Escobar

Pensativo estaba el Cid  
viéndose de pocos años  
para vengar a su padre  
*matando al Conde Lozano*  
mirava el bando temido  
*de el poderoso contrario*  
que tenía en las montañas  
*mil amigos asturianos*  
mirava cómo en las Cortes  
*del Rey de León Fernando*  
era su voto el primero,

y en guerra el mejor su brazo?  
 Todo es poco, todo es nada  
 en descuento de un agravio,  
 el primero que se ha hecho  
 a la sangre de Laín Calvo.  
 Daráme el cielo ventura,  
 si la tierra me da campo,  
 aunque es la primera vez  
 que doy el valor al brazo.

Llevaré esta espada vieja  
 de Mudarra el Castellano,  
 aunque está bota y mohosa  
 por la muerte de su amo;  
 y si le pierdo el respeto,  
 quiero que admita en descargo  
 de ceñírmela ofendido,  
 lo que la digo turbado:  
 «haz cuenta, valiente espada  
 que otro Mudarra te ciñe,  
 y que con *mi* brazo riñe

por su honra maltratada.  
 Bien sé que te correrás  
 de venir a mi poder,  
 mas no te podrás correr  
 de verme echar paso atrás.  
 Tan fuerte como tu acero  
 me verás en campo armado;  
 segundo dueño has cobrado,  
 tan bueno como el primero.  
 Pues cuando alguno me venza,  
 corrido del torpe hecho,  
 hasta la cruz en mi pecho  
 te esconderé de vergüenza.

y en guerra, mejor su braço;  
 todo le paresce poco  
 respecto de aquel agravio,  
*el primero que se ha hecho*  
*a la sangre de Laín Calvo,*  
 al cielo pide justicia  
 y a la tierra pide campo  
 y al viejo padre licencia  
 y a la honra esfuerzo y braço,  
 no cura de su niñez  
 que en naciendo es costumado <sup>9</sup>  
 a morir por casos de honra  
 el fijo del fijoalago;  
 descolgó una espada vieja  
*de Mudarra el castellano*  
 que estava vieja y mohosa  
*por la muerte de su amo*<sup>10</sup>  
 y, pensando que ella sola  
 bastava para el descargo,  
 antes que se la ciñese,  
 así le dize turbado:  
*Faz cuenta valiente espada*<sup>11</sup>  
 que es de Mudarra mi brazo  
 y que con *su* brazo riñes <sup>12</sup>

porque suyo es el agravio.<sup>13</sup>  
*Bien sé que te correrás*  
 de verte asida en mi mano,  
*mas no te podrás correr*  
 de volver atrás un paso.  
*Tan fuerte como tu azero*  
*me verás en campo armado;*  
*tan bueno como el primero*  
*segundo dueño has cobrado,*  
 y quando alguno te vença,<sup>14</sup>  
 del torpe fecho enojado,<sup>15</sup>  
*fasta la cruz en mi pecho*<sup>16</sup>  
 te absconderé muy ayrado<sup>17</sup>

(Escobar, vv. 1-48)

<sup>9</sup> RG: «está obligado».

<sup>10</sup> RG: «con».

<sup>11</sup> RG: «Haz». Escobar acentúa la fabla sistemáticamente.

<sup>12</sup> RG: «mi»

<sup>13</sup> RG: «mío».

<sup>14</sup> RG: «cuando».

<sup>15</sup> RG: «hecho».

<sup>16</sup> RG: «hasta».

<sup>17</sup> RG: «esconderé».

Esta adaptación figura entre las que pudiéramos cualificar de puramente técnicas. Se trataba de transformar el relato en tercera persona del romance en discurso proferido en primera persona por el personaje dramático.

Aunque los dos textos-fuentes posibles sean casi idénticos, un detalle divergente merece ser señalado: el adjetivo posesivo «mi», en el verso «y que con mi brazo riñe» (*Mocedades*, v. 572) parece mostrar que Guillén tenía a la vista, en aquel momento, el texto del *Romancero General*, ya que Escobar había modificado este verso en «y que con su brazo riñes» (Escobar, v. 35).

Es notable aquí la coincidencia entre la actitud del compilador Escobar, que respeta prácticamente el texto de origen, y la de Guillén que no modifica sino lo estrictamente necesario para la adaptación técnica al teatro.

#### EL DUELO

Este episodio existe en el romance «Non es de sesudos homes» (*Historia y Romancero del Cid* de Escobar; Durán, 728).

Hemos citado ya este romance como eventual fuente del episodio del «bofetón». Figura bajo el Número 3 en la colección de Escobar, que le atribuye el subtítulo siguiente: «De cómo el Cid buscó al conde Don Gómez señor de Gormaz, y uvieron batalla, y el Cid mató al conde y le cortó la cabeza».

Este asunto corresponde en efecto a una célebre escena de la comedia de Guillén, pero, en realidad, el dramaturgo no se inspira en este romance, ni literal, ni anecdóticamente. Guillén conservó su libertad creadora en este fragmento, o se inspiró en fuentes no romanceriles. Como señalamos más arriba, no estamos de acuerdo con S. Arata cuando dice (p. 33) que Guillén refundió «muy libremente la segunda parte del romance “Consolando al noble viejo”». Habría, a nuestro parecer, que dejar por fin de citar dicho romance como posible fuente utilizada por Guillén, aunque éste pudo haberlo conocido, ya que figura en la recopilación de Escobar. Pero la «fabla» extremada en la que está redactada este romance corresponde a una afición, claramente manifestada por Escobar, al estilo pseudo arcaico. Hasta podríamos suponer que el mismo Escobar fue autor de este romance, cuya calidad literaria no corría mucho riesgo de atraer la atención de Guillén...

#### LAS QUEJAS DE JIMENA

Guillén respetó la tradición haciendo oír al espectador tres veces seguidas las quejas de Jimena, lo mismo que Escobar, que se creyó también en la necesidad de hacer figurar tres romances consagrados a aquellas quejas.

Said Armesto (p. 46 de su edición) sugiere que el fragmento de *Las Mocedades* consagrado a las primeras quejas (vv. 890-975) se inspira en el romance «Grande rumor se levanta», romance que, recordémoslo, como lo hace S. Arata, figura en la *Historia y Romancero del Cid* de Escobar. Citemos el comentario que hace Armesto al respecto: «la situación rudimentariamente bosquejada en el romance de Escobar “Grande rumor se levanta” (Durán, 732), cobra en esta escena inusitado vuelo

dramático, merced a la innovación de poner a Diego en pugna con Ximena. De todo el romance, sólo conservó Guillén de Castro "Justicia, Buen Rey, te pido".

Intentar demostrar una influencia textual apoyándose en una frase tan banal y que parece casi ineludible para la representación de este episodio, podría parecer algo peligroso. La trama anecdótica procede a veces de fuentes no romanceriles que dejaron, como vemos en repetidos momentos, huellas tangibles en *Las Mocedades* de Guillén de Castro. Sin embargo, opinamos que, esta vez, se ha de dar la razón a Said Armesto en esta afirmación suya. En efecto, además del citado verso, es posible encontrar otras huellas textuales que van en el mismo sentido y parecen probar con toda certidumbre la existencia de tal influencia textual:

| Escobar                                                                                                                                                                                                                                                  | <i>Mocedades</i>                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Llorando a su padre el Conde                                                                                                                                                                                                                             | ¡Señor, mi padre he perdido! (v. 906)                                                                                                                         |
| Justicia, buen Rey, te pido,<br>.....<br>mira, buen Rey, que desciendo<br>de aquellos claros varones<br>que a Pelayo defendieron.<br>.....<br>pues mataste un cavallero,<br>el mejor de los mejores,<br>la defensa de la Fe,<br>temor de los Almançores. | ¡Justicia, justicia pido! (v. 890)<br>.....<br>Esta sangre limpia y clara<br>en mis ojos considera. (vv. 902-903)<br><br>Fue el vasallo más honrado. (v. 908) |

Observamos pues que la intertextualidad de este fragmento está más desarrollada de lo que indica Said Armesto. Se trata auténticamente de una adaptación (no literal) de varios elementos.

Las segundas quejas de Jimena en *Las Mocedades* (vv. 1713-1772) se construyen a partir del romance «Sentado está el señor Rey» (*Romancero General*; Escobar, Núm. 6; Durán, 736, que escoge la versión de Escobar), y las terceras quejas, a partir de «En Burgos está el buen Rey» que figura en Timoneda (*Rosa Española*, Valencia 1573), en Escobar, y lleva el Número 734 de la edición de Durán.

Si nos fijamos en el orden de clasificación adoptado por Durán para estos romances de tema idéntico, observamos que siguió, sencillamente, el orden de sucesión que Escobar había escogido en su obra. Guillén de Castro, al revés, los explotó en orden inverso, no por una razón estética, sino para plegarse a una obligación lógica: «En Burgos está el buen Rey» anuncia ya el feliz desenlace final, mientras que esto no ocurre en el «Sentado está el señor Rey», que Guillén hizo, pues, pasar en primer término.

El romance «Sentado está el Señor Rey» (segundas quejas), y el romance «En Burgos está el buen Rey» (terceras quejas) están ambos en el *Romancero e Historia del Cid* de Juan de Escobar. Nos vamos ahora a centrar sobre el aprovechamiento del primero de estos dos romances, que va a revelarse de suma utilidad para nuestra demostración. Precisemos primero que «Sentado está el Señor Rey», cuya presencia hemos señalado

tanto en el *Romancero General* como en la colección de Escobar, es uno de los escasos textos cuyo autor conocemos. Se trata de Pedro Liñán de Ríaza, que lo publicó en la *Flor Séptima* (la de 1595 y la de 1597), antes de que figurase lógicamente en la edición global del *Romancero General* de 1600. El texto está «transcrito a la letra» en *Las Mocedades*, dice Said Armesto. Pero podemos legítimamente preguntar ¿a la letra respecto a qué texto, el del *Romancero General* o el de Escobar? Said Armesto no parece consciente de las divergencias entre ambas versiones, y eso, como siempre, por haber consultado sólo la transcripción de Durán, basada en el texto de Escobar, «mejorado» por algunos errores propios de Durán. Habiendo seguido Guillén de Castro, y con extremo rigor, el texto inicial, el del *Romancero General* (que es casi perfectamente idéntico al de la *Séptima Parte*), podemos llegar a unas conclusiones precisas sobre el problema que nos preocupa.

Para demostrar con certidumbre, en el caso actual, que Guillén prefirió la versión del *Romancero General* a la de Escobar, tendremos que centrar nuestra observación en unos versos que hayan sufrido ya unas modificaciones claramente observables en la versión propuesta por Escobar, y comprobar que Guillén *no* reprodujo tales modificaciones sino que adoptó la versión primitiva. Pues bien, este fenómeno se reproduce nada menos que siete veces:

| RG                                                                                                                                        | <i>Mocedades</i>                                                                                                                       | Escobar                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| 1/ rodillada en los estrados,<br>(v. 16)                                                                                                  | se arrodilla en los estrados<br>(v. 1728)                                                                                              | humillada en los estrados<br>(v. 16)    |
| 2/ rapaz orgulloso y <i>bravo</i><br>(v. 30)                                                                                              | soberbio, orgulloso y <i>bravo</i><br>(v. 1734)                                                                                        | rapaz orgulloso y vano<br>(v. 26)       |
| 3/ profana tus <i>leyes justas</i><br>(v. 31)                                                                                             | profanó tus <i>leyes justas</i><br>(v. 1735)                                                                                           | profana tus sanctas leyes<br>(v. 27)    |
| 4/ Son tus ojos sus espías<br>tu retrete, su sagrado,<br>tu favor sus alas libres<br>y su libertad mis daños,<br>(vv. 33-36)              | Estrofa conservada íntegramente por Guillén de Castro<br>(vv. 1737-1740).                                                              | Estrofa suprimida por Escobar.          |
| 5/ si de Dios los <i>Reyes justos</i><br>(v. 41)                                                                                          | si de Dios los <i>Reyes justos</i><br>(v. 1741)                                                                                        | si de Dios los buenos Reyes<br>(v. 33)  |
| 6/ <i>quien desmaya</i> la justicia<br>(v. 47)                                                                                            | <i>quien desmaya</i> la justicia<br>(v. 1747)                                                                                          | quien fallece en la justicia<br>(v. 39) |
| 7/ A sombras de tu clemencia,<br>que es árbol de nuestro amparo,<br>no se acojan malhechores<br>indignos de ver sus ramos,<br>(vv. 53-56) | A tu justicia, Señor,<br>que es árbol de nuestro amparo,<br>no se arrimen malhechores<br>indignos de ver sus ramos.<br>(vv. 1749-1752) | Estrofa suprimida por Escobar.          |

Fuerza es observar que Guillén de Castro trabajó con la versión del *Romancero General* a la vista, y que le dio repetidamente la preferencia a la de Escobar. ¿Significaría entonces que descuidó totalmente el texto de Escobar, o que, incluso, no se dignó consultarlo? Todo lo contrario, y vamos a ver que este romance nos proporciona también una prueba segura de que el dramaturgo tenía al mismo tiempo ambos volúmenes en su mesa de trabajo. Estudiemos el fragmento siguiente:

| RG                                                                                                                                        | Moedades                                                                                                                                         | Escobar                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| —No haya más la mi Ximena,<br>responde el primer Fernando,<br>que no verán vuestras cuitas<br>entrañas de piedra y mármol.<br>(vv. 65-68) | ¡No haya más, Jimena, baste!<br>Levantaos, no lloréis tanto,<br>que ablandaran vuestras quejas<br>entrañas de acero y mármol.<br>(vv. 1777-1780) | No haya más, gentil doncella,<br>respondió el primer Fernando,<br>que ablandaran vuestras quejas<br>un pecho de <i>acero y mármol</i><br>(vv. 45-48) |

Más allá de la información que nos depara sobre las fuentes de las que se vale Guillén de Castro, este romance es un muy buen puesto de observación para apreciar la técnica de adaptación dramática empleada por el dramaturgo. El estudio paciente de las modificaciones que aportó al texto del *Romancero General* (previa averiguación de que no se inspiraron en una modificación introducida por Escobar) revela, a las claras, cuáles eran los tipos de intervenciones efectuadas por Guillén.

De modo contrario a lo que ocurre en otros casos, Guillén fragmentó dicho romance, y eso, doblemente. No sólo dos bloques del romance (vv. 1713-1754 y 1777-1784 de *Las Moedades*) están separados por una larga glosa redactada por el propio dramaturgo, sino que el bloque narrativo principal es recitado por dos personajes distintos, lo que la crítica (a veces más preocupada por formular improcedentes juicios estéticos, que por el estudio objetivo de los textos) ha interpretado como un desperfecto redaccional. Nos parece, al contrario, que la idea de haber repartido los versos introductores del romance entre el personaje del Escudero y el de Jimena responde hábilmente a las posibilidades del teatro y puede analizarse del modo siguiente: el Rey está en escena, ante el público, desde hace un rato ya. Entonces es cuando se presenta, acompañando a Jimena y precediéndola, según lo exige el decoro, el escudero que puede, con mucha naturalidad escénica, darse la vuelta hacia Jimena y anunciarle:

Sentado está el Señor Rey  
en su silla de respaldo,  
(RG y Escobar, «Sentado está el señor Rey», vv. 1-2)

Los dos versos que venían a continuación, en el romance:

de sus gentes mal regidas  
desavenencias juzgando  
(RG y Escobar, «Sentado está el señor Rey», vv. 3-4)

estaban destinados a indicar la situación global de la anécdota descrita, y resultan, en la adaptación al teatro, estar en contradicción con la escena anterior, en la que el Rey está recibiendo el homenaje de los reyes moros mandados por el Cid.

Era, pues, indispensable para el dramaturgo quitar estos versos, pero el romance estaba tan conocido del público que había que sustituir los versos desaparecidos por algo equivalente en volumen, para no romper la «música» habitual del romance. Esto da lugar a dos versos en los que Jimena expresa el propósito de su visita, arrojarle a los pies del Rey para pedirle su ayuda:

Para arrojarme a sus pies,  
¿qué importa que esté sentado? (vv. 1715-1716)

Pero, habiendo sido interrumpido el flujo del «romance», se plantea un pequeño problema técnico de adaptación. Los versos:

... dadivoso y justiciero  
premia al bueno, y pena al malo...  
(RG y Escobar, «Sentado está el señor Rey», vv. 5-6)

se transforman, bajo la pluma de Guillén, en:

Si es Magno, si es justiciero,  
premie al bueno y pene al malo... (vv. 1717-1718)

La sustitución de «dadivoso» (RG y Escobar) por «Magno» (Guillén) no parece motivada por una intención crítica, sino por la necesidad de introducir un verbo principal, en forma potencial, y no un verbo descriptivo como el que figuraba en el romance<sup>18</sup>.

En cuanto al fragmento: «entraron treinta fidalgos / escuderos de Ximena» (RG y Escobar, «Sentado está el señor Rey», vv. 10-11), se transforma en: «entraron de cuatro en cuatro / escuderos de Jimena» (vv. 1722-1723) a causa de la necesidad escénica de emplear un número limitado de actores en la representación.

S. Arata señala el problema del empleo de los tiempos verbales<sup>19</sup>. Nos parecen excesivamente sutiles estas disquisiciones. En nuestra opinión, Guillén conservó los tiempos verbales que figuraban en el Romancero porque una rectificación de estos versos tan célebres hubiera sido una mutilación de la tradición y hubiera escandalizado al público. Del mismo modo los versos del *incipit* del romance («Sentado está el señor

<sup>18</sup> Vid. Agheana, Ion T., «Guillén de Castro's creative use of the *romancero*: one instance in *Las Mocedades del Cid*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, pp. 79-80.

<sup>19</sup> P. 70, nota 1716: «Pero no menos llamativa es la posterior réplica de Diego Laínez, que relata lo que está ocurriendo en la escena alternando verbos en pasado y en presente. También se puede pensar en un simple calco de la típica inestabilidad verbal del romancero, pero no se puede pasar por alto el hondo efecto dramático que este recurso provoca. De improviso conviven en el personaje escénico de Diego Laínez dos dimensiones temporales diferentes: la del protagonista del drama que está dentro de la escena y lo vive, y la del narrador alejado en el tiempo y el espacio, que cuenta la historia como un hecho pretérito; son precisamente los dos planos que forman el eje de toda la obra, esto es, la historia según el romancero y su recreación a través de la escena».

Rey / en su silla de respaldo») conservados en la pieza por Guillén, no nos parecen tan «incongruentes» como lo considera S. Arata<sup>20</sup>. En efecto, dichos versos nos parecen funcionar a la vez como celebración del *Romancero* y como acotación implícita perfectamente justificada en boca del escudero, para escenificar la majestad del Rey. En cuanto a la réplica de Jimena: «Para arrojarle a sus pies, / ¿qué importa que esté sentado?» (vv. 1715-1716), no nos parece proceder de una manifestación de «ironía» en Jimena, sino a la vez de una convivial libertad de adaptación en Guillén de Castro que juega con los romances con el mismo gozo que su público, y de una explicación que puede tener plausible justificación en la escena (no habría que interrumpir al rey que está deliberando, sentado en su trono).

En cuanto a «despachados los maceros» (Escobar, v. 13) y a «despejaron los maceros» (RG, v. 13), no podían sino desaparecer, ya que no figuraban «maceros» en la lista de *dramatis personae* de Guillén.

Señor, hoy hace dos meses  
que murió... (RG y Escobar, «Sentado está el señor Rey», vv. 17-18)

decía Jimena, tanto en el *Romancero General*, como en la *Historia y Romancero del Cid*. Guillén prefirió, probablemente para reforzar la impresión de verosimilitud, alargar este plazo a «tres meses», detalle que la transcripción de Durán no puede dejarnos apreciar, por transformar esto en «seis meses», con el descuido que caracteriza su edición.

Guillén recupera los versos:

que murió mi padre a manos  
de un muchacho que las tuyas  
para matador criaron.  
(RG y Escobar, «Sentado está el señor Rey», vv. 18-20),

pero sustituye la palabra «muchacho» por «rapaz», vocablo que figuraba, por otra parte, en unos versos posteriores del romance, y que le pareció mejor insertar más temprano, ya que esta palabra presenta a Jimena como impregnada de las características de su padre: el Conde Lozano había empleado tal vocablo para fustigar a Rodrigo. Se trata, pues, de una modificación de detalle operada en aras de la cohesión de la obra dramática.

La estrofa que comenzaba por: «quatro veces he venido / a tus pies...» (RG y Escobar, «Sentado está el señor Rey», vv. 91-92) no podía sino ser suprimida por Guillén, por ser contradictoria con el desarrollo de su obra.

La estrofa siguiente:

Sentencias mal detenidas  
prolixos acuerdos largos

<sup>20</sup> P. 70, nota 1716: «Desde el siglo pasado, los editores han llamado la atención sobre los primeros dos versos de la secuencia: "Sentado está el señor Rey...", que corresponden al *incipit* del romance de Liñán. Estos versos narrativos parecen tan intempestivos e incongruentes en una situación dramática, que provocan la reacción irónica de Jimena (v. 1716) ».

aventuran los negocios  
que piden breve despacho  
(RG, «Sentado está el señor Rey», vv. 25-28)

no fue utilizada por Guillén, y quizá haya influido en esto el hecho de que Escobar había abandonado ya dicha estrofa (en efecto, por razones estéticas y sobre todo ideológicas, Escobar suele aligerar los romances de buena parte de las estrofas demasiado críticas contra la persona del Rey).

Habiendo utilizado ya, poco antes, la palabra «rapaz», Guillén modifica el verso «rapaz orgulloso y bravo» (*Romancero General*) en «soberbio, orgulloso y bravo» (v. 1734), lo que es otra modificación de tipo técnico.

Como, por otra parte, los versos 31-32 del romance «Sentado está el señor Rey» (RG y Escobar): «profana tus justas leyes / y tú le amparas profano»<sup>21</sup> dan lugar a una repetición desagradable, Guillén mejora el segundo verso escribiendo: «y tú le amparas ufano» (v. 1736), lo que representa otra manera de reforzar el rasgo dominante del personaje, el orgullo.

El hecho de que Escobar haya suprimido, por las razones ideológicas ya evocadas, el fragmento:

Son tus ojos sus espías,                      tu favor sus alas libres,  
tu retrete su sagrado,                      y su libertad mis daños.  
(RG, «Sentado está el Señor Rey», vv. 33-36)

no impresionó a Guillén que conserva la estrofa cuyo estilo precioso tuvo que agradarle. En cambio, suprime la estrofa siguiente (la cual Escobar había conservado), porque encierra otra vez una alusión a unos personajes ausentes del reparto:

Tú le celas, tú le guardas,<sup>22</sup>                      castigas a tus merinos  
y después de puesto en salvo,                      porque non pueden prenderlo.<sup>23</sup>  
(RG y Escobar, «Sentado está el Señor Rey», vv. 37-40)

Un poco más lejos, tres estrofas enteras habían sido suprimidas por Escobar, porque representaban una crítica demasiado dura de la privanza por el Rey:

No te apasiones de presto                      A sombras de tu clemencia,  
y no castigues despacio,                      que es árbol de nuestro amparo,  
que amenazan mil ruinas                      no se acojan malhechores  
a tus homenajes altos.                      indignos de ver sus ramos.

Es, Rey, la privanza injusta,  
seguridad con engaño,  
soberbia de pechos viles,  
motivo de alevos bandos.  
(RG, «Sentado está el Señor Rey», vv. 49-60).

<sup>21</sup> Escobar: «y tú amparas un profano».

<sup>22</sup> Escobar: «tú le encubres».

<sup>23</sup> Escobar: «No pueden prendallo».

Guillén sólo conserva la estrofa central, pero haciéndole sufrir una pequeña modificación reveladora, esta vez, de una preocupación ideológica. Su deseo de subrayar claramente el carácter justo del Rey le hace transformar: «*A sombras de tu clemencia, / que es árbol de nuestro amparo,*» en «*A tu justicia, Señor,...*» (v. 1749).

Que las supresiones de estrofas por Escobar hayan influido o no en Guillén, comprobamos la coincidencia, entre ambos panegiristas del Cid, en reducir la importancia de los fragmentos textuales que van en menoscabo de la autoridad real, y, recíprocamente, su deseo común de destacar al «justiciero» en la persona del Rey. Guillén conserva una mayor extensión del texto del *Romancero General* de lo que hace Escobar, pero compensa esta relativamente superior conservación de versos indeseables por una intensificación repetitiva de las alusiones al Rey justo<sup>24</sup>. Se plantea, pues, el problema fundamental de saber si Guillén se dejó globalmente mentalizar por la visión legalista que Escobar propone del personaje del Cid, o si ambos autores reflejan una ideología compartida de antemano.

Señalemos un último toque de adaptación que expresa el deseo de Guillén de suavizar la brutalidad que caracterizaba las palabras de Jimena en el romance del que estamos hablando. Los versos:

perdona si mal te hablo,<sup>25</sup>  
que, en mujer<sup>26</sup>, cualquier injuria  
trueca<sup>27</sup> el respeto en agravio.  
(RG y Escobar «Sentado está el señor Rey», vv. 62-64)

se transforman en: «que en boca de una mujer / tiene licencia un agravio» (vv. 1755-1756).

Para escenificar las terceras quejas de Jimena, Guillén dio su preferencia al romance que acabamos de estudiar («Sentado está el Señor Rey»), y no utilizó el famoso romance viejo «Cada día que amanece» (*Cancionero sin año* [1547]) bajo su forma

<sup>24</sup> Con intención de salir en defensa de Guillén de Castro contra las críticas formuladas por Menéndez Pidal, Wilson y Humphrey, que reprochan al dramaturgo la introducción forzada de romances como «Sentado está el Señor Rey» y su fragmentación artificial, Ion T. Agheana insiste en el deseo de Guillén de subrayar una faceta de la personalidad del rey Fernando: su incapacidad de impartir justicia. En particular, la transformación de los versos: «dádivoso y justiciero / premia al bueno y pena al malo» en: «si es Magno, si es justiciero / premie al bueno y pene al malo», versos que están, en la obra de Guillén, pronunciados por Jimena, revelaría, por la introducción de la forma hipotética «si», una puesta en tela de juicio más marcada de la existencia de dicha cualidad en el Rey. Este comentario, aunque simpático, parece sin embargo casi tan poco fundado como las críticas a las que se opone. Hemos podido apreciar (en efecto) que la intención de Guillén dista mucho de querer subrayar la incapacidad y abulia del Rey, sino que, al revés, intenta atenuar la impresión crítica que pudiera producir el romance, como lo evidencian las modificaciones de detalle que recalcamos. ¿Por qué, entonces, habrá conservado Guillén este texto? Porque representaba un texto ineludible por su celebridad, y porque nos parece que la adaptación hecha por el dramaturgo no sólo es una apropiación destinada a servir su teatro, sino un homenaje al romancero.

<sup>25</sup> Escobar: «fablo».

<sup>26</sup> Escobar: «en una mujer».

<sup>27</sup> Escobar: «buelve».

primitiva, ni tampoco bajo su refundición que empieza por «Día era de los Reyes» (*Cancionero de romances* de Amberes, 1550).

Recordemos brevemente la historia compleja del romance «Cada día que amanece», desechado por Guillén. Procede del *Cancionero sin año* (1547). Es sustituido en la edición del mismo *Cancionero*, Amberes, 1550, por «Día era de los Reyes», texto que tiene elementos comunes con el precedente. Sepúlveda incluirá en su edición de 1584, en Sevilla, el romance «Cada día que amanece» (34 versos), y Timoneda lo volverá a elaborar bajo la forma de «En Burgos está el buen Rey» (48 versos). El hecho de que Timoneda haya cambiado los dos versos introductores pudo desorientar a algunos. Esta versión de Timoneda es la que Escobar va a incluir en su *Historia y Romancero del Cid* («En Burgos está el buen Rey», 54 versos).

Los conocidísimos versos del romance «Día era de los Reyes»:

|                            |                           |
|----------------------------|---------------------------|
| cada día que amanece       | caballero en un caballo,  |
| veo quien mató a mi padre, | y en su mano un gabilane, |

(*Cancionero de romances* de Amberes, 1550, «Día era de los Reyes», vv. 11-14),

que Guillén adaptó en su texto dramático, han podido entresacarse de la memoria popular, pero también de la colección de Escobar, sin que sea necesario pensar que el dramaturgo haya trabajado a partir del *Cancionero de Romances* (el cancionero «sin año», o el «de Amberes»). Lo que queda por determinar es si Guillén, en el caso de seguir una fuente escrita, consultó el libro de Timoneda, o el de Escobar. En efecto, de modo bastante curioso, dos versos de *Las Mocedades* privilegian la versión más primitiva del romance: «En Burgos está el buen Rey», la de Timoneda:

veo quien mató... (*Mocedades*, v. 1973)

veo quien mató a mi padre,  
(*Rosa Española*, Timoneda, «En Burgos está el buen Rey», v. 12)

«veo el que mató a mi padre»  
(Escobar, «En Burgos está el buen Rey», v. 12)

Pero esto no nos compele realmente a pensar que Guillén adoptó la versión de Timoneda, ya que la elección de «quien» pudo imponérsele por memorización de las antiguas estrofas de la tradición oral de «Cada día que amanece», o de «Día era de los Reyes». Lo que tenemos que guardar en la mente, es la idea de que, en todo lo demás, el dramaturgo se apoya en la versión proporcionada por Escobar, como parece aceptarlo S. Arata<sup>28</sup>.

Reanudemos el análisis de las terceras quejas de Jimena. Después de los cuatro versos ya citados viene una estrofa que procede enteramente de la mano de Guillén:

<sup>28</sup> Señalemos una corrección muy particular de Durán; en vez de «ni con la reina folgare» («En Burgos está el buen Rey», Escobar, v. 12) transcribe «ni con la reina fablare» («En Burgos está el buen Rey», Durán, v. 12).

A mi casa de placcer,                      curioso, libre y ligero,  
donde alivio mi pesar,                      mira, escucha, viene y va... (vv. 1977-1980)

Luego se reanuda el trabajo de adaptación:

Escobar  
por fazerme más despecho  
cévalo en mi palomare,

mátame mis palomillas<sup>29</sup>  
criadas y por criare,  
la sangre que sale dellas  
teñido me ha mi brial,  
embiéselo a dezire,  
embióme a amenazare.  
(«En Burgos está el buen Rey», vv. 15-22)

Mocedades  
y por hacerme despecho  
dispara a mi palomar,  
flechas que a los vientos tira,  
y en el corazón me dan.  
Mátame mis palomicas  
criadas y por criar,  
la sangre que sale de ellas  
me ha salpicado el brial,  
Emviéselo a decir,  
envióme a amenazar.  
(vv. 1981-1990)

Observamos un curioso fenómeno. A continuación, la lección de Timoneda proponía dos versos:

hazedme buen Rey justicia  
no me la queráys negare.  
(*Rosa Española*, «En Burgos está el buen Rey», vv. 23-24)

que habían sido cortados por Escobar. Guillén tampoco reproduce dichos versos, pero lo más extraño es que los sustituye por dos versos de su invención:

con que ha de dejar sin vida  
cuerpo que sin alma está. (vv. 1991-1992),

con lo cual muestra que conserva una reminiscencia de lo que Escobar había censurado, o bien que maneja a la vez la versión de Timoneda y la de Escobar, coincidiendo con éste sobre la necesidad de censurar estos versos:

Escobar  
Rey que non faze justicia  
non deviera de reinare,  
ni cavalgar en cavallo,  
ni con la Reyna folgare,  
ni comer pan a manteles,  
ni menos armas se armare.  
(«En Burgos está el buen Rey», vv. 23-28)

Mocedades  
Rey que no hace justicia  
no debería de reinar,  
ni pasear en caballo,  
ni con la Reina folgar.  
(vv. 1993-1996)

<sup>29</sup> Timoneda: «-icas».

Guillén interrumpe su adaptación antes del final del texto del romance, pero quizás no sea una sencilla coincidencia si lo corta en el momento en el que Sepúlveda había interrumpido su versión de «Cada día que amanece»... El texto de Sepúlveda, muy diferente, no es, sin embargo, la matriz seguida por Guillén, y hay poca posibilidad de que haya sido utilizado. En este caso tan enrevesado, resulta difícil llegar a conclusiones precisas, pero Guillén parece haber trabajado a partir de Escobar, pero con reminiscencias de la tradición.

#### EL TESTAMENTO DEL REY

El romance «Morir vos queredes, padre» figura en el *Cancionero de romances* de Amberes, 1550, y en la *Rosa Española* de Timoneda («Morir hos queréys mi padre», Durán, 763).

En la escena del testamento, los préstamos intertextuales realizados por Guillén son menos literales. El reparto de los reinos entre los herederos del Rey en *Las Mocedades* (vv. 2827-2835) reproduce el contenido informativo de los versos 4 a 8 y 27 a 30 de dicho romance viejo. Y S. Arata opina (p. 106) que los pormenores de la secuencia del Testamento del Rey Fernando proceden directamente de la *Crónica Popular*.

En cuanto a las celeberrimas amenazas de Urraca a su padre:

Yrme yo por esas tierras  
como una muger errada,  
y este mi cuerpo daría  
a quien se me antojara,  
a los Moros por dineros,  
y a los christianos de gracia,  
de lo que ganar pudiere  
haré bien por la vuestra alma.

(*Cancionero de romances*, vv. 11-18)

Yr me yo de tierra en tierra  
como una muger errada,  
y daré este mi cuerpo  
a quien bien se me antojara,  
a los Moros por dineros,  
y a los christianos de gracia.  
y de aquello que ganare  
haré bien por vuestra alma.

(Timoneda, *Rosa Española*, vv. 11-18)

a las que Escobar había preferido la visión atenuada del asunto propuesta tanto por el *Cancionerillo de Munich* (XIV, 1597) como por el *Romancero General* («Si tierras no me dexáis, / iréme por las agenas, / y por cubrir vuesto tuerto, / negaré ser fija vuessa. / En trage de peregrina / pobre iré, mas faced cuenta, / que las romeras, a veces / suelen fincar en rameras», Escobar, vv. 49-56) se atenúan aún más vigorosamente en los versos de Guillén, donde, por añadido, no es la propia Urraca la que las va formulando, sino Arias Gonzalo, el consejero del Rey, que sugiere tímidamente:

Señor, también son tus hijas  
Doña Elvira y Doña Urraca  
y no prometen buen fin  
mujeres desheredadas. (vv. 2753-2756)

Guillén tendrá unas reminiscencias de la tradición del *Cancionero de Romances*, pero no procede a lo que se llama una adaptación del texto.

También suele citarse, entre los romances susceptibles de haber influido en la redacción de Guillén, dos conocidos textos del *Romancero General* que evocan el

testamento del Rey: «Acabava el Rey Fernando» (RG y Escobar; Durán, 202) y «Atento escucha las quejas» (RG y Escobar; Durán, 203). Es probable que Guillén de Castro haya leído estos dos textos, ya que figuran en las dos colecciones que utilizó, pero nos parece que tampoco estos dos romances se imponen como fuente escrita directa de *Las Mocedades*. Los elementos anecdóticos eventualmente tomados de «Morir vos queredes, padre» no denotan ningún trabajo textual preciso. Los dos últimos romances no tienen nada que ver con el texto de Guillén (fuera de que hablan del mismo asunto histórico).

La incidencia poco marcada del Romancero en este fragmento de la pieza se explica fácilmente por el hecho de que los textos romanceriles escenificaban al Rey en su lecho de muerte, mientras que el contexto es distinto en *Las Mocedades*: el rey no está enfermo aún cuando redacta sus últimas voluntades, y las quejas de Urraca se hicieron oír antes, y con modalidades distintas. Era más difícil, pues, atenerse al Romancero.

Quizás podamos, sin embargo, considerar como un resurgimiento del Romancero el tema del exilio contemplado por Urraca, que reaparecería en *Las Mocedades* a través del tema de los «segundones» exiliados (vv. 1845-1852).

La única huella textual precisa identificable es la réplica del joven Don Sancho: «Callo agora» (v. 2888, *Mocedades*), que deriva de los conocidos antiguos versos:

Todos dicen amén, amén,  
sino Don Sancho que calla.  
(RG y Escobar, «Atento escucha las quejas», vv. 67-68),

versos que se encuentran primero en «Morir vos queredes, padre», pero también en otros romances más recientes, como «Atento escucha las quejas» (*Romancero General*), o como el romance propuesto por Escobar sobre este tema (vv. 71-72). Pero como estos versos se han transformado en frase proverbial, no tenemos obligación de buscar para su aprovechamiento en *Las Mocedades* un origen preciso.

#### EL EPISODIO DEL LEPROSO

Se suelen citar dos fuentes para este fragmento de *Las Mocedades*: «Ya se parte Don Rodrigo» —Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados*, Amberes, 1551; Amberes, s. a.; Amberes, 1566; Medina 1576; Amberes 1580; pero no figura en Sevilla, 1584 y otras que dependen de ésta; Durán, 742— y «Celebradas ya las bodas» (Escobar; Durán, 743).

El segundo texto es una refundición por Escobar del primero, lo que hace difícil saber en cuál de los dos se basó Guillén. El hecho de que el romance «Ya se parte Don Rodrigo» figure sólo en una parte de las ediciones sucesivas de Sepúlveda reduce sus eventuales posibilidades de utilización por Guillén. Pero subsiste la posibilidad de que el dramaturgo haya manejado una de las cinco reediciones en las que figuraba dicho texto como, por ejemplo, la de Amberes, 1566, que presentaba la ventaja de proponer de modo agrupado todo un conjunto de romances sobre el Cid (36 textos), o la de Medina del Campo (1576). Entre los elementos que diferenciarían el texto de Escobar del texto de Sepúlveda se encuentra la ausencia, en Escobar, del fragmento en el que el Cid come en el mismo plato que el leproso. Este punto, que, en lo que toca a fuentes

romanceriles, sólo figura en Sepúlveda, ha sido explotado en *Las Mocedades*. El verso: «Comían a una escudilla» (Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados*, 1551, «Ya se parte don Rodrigo», v. 30) se transforma en «Llegad, comed, que en un plato / hemos de comer los dos» (vv. 2278-2279).

Parece que habría, pues, que amplificar nuestra hipótesis inicial (dos fuentes para Guillén: el *Romancero General* y la *Historia y Romancero del Cid*) a otra influencia textual: un eventual manejo de una edición de Sepúlveda. Pero sería olvidar que Sepúlveda se había dado como tarea redactar en versos las *Crónicas* y que Guillén, con toda seguridad, había leído esta fuente historiográfica. La ausencia de huella textual precisa observable entre Sepúlveda y Guillén no nos incita a concluir sobre una filiación directa, aunque no podemos descartar totalmente esta posibilidad. Además, el dramaturgo se dedicó a reestructurar fuertemente este episodio, que se prestaba muy bien a la adaptación dramática, y la explotación de las fuentes parece limitada al contenido informativo, y serían en este caso más bien fuentes cronísticas.

En cuanto a la comparación que establecimos ya varias veces entre la adaptación hecha por Escobar y la que realizó Guillén de Castro, podemos aducir algunas observaciones más. La simplificación inherente al género dramático impone una selección drástica de elementos aptos a la representación escénica. En el romance de Sepúlveda, la acción caritativa del Cid para con el leproso iba precedida por otros actos caritativos menores:

|                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| Mucho bien y gran limosna | daba a comer a los pobres   |
| hacía por donde iba:      | y a los que pobreza habían. |

(Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados*, 1551, «Ya se parte Don Rodrigo», vv. 11-14)

Esta estructura progresiva de *crescendo* compasivo no se refleja en *Las Mocedades*. Pero no por ello deja Guillén que se pierdan estos elementos: los emplea en el marco de la escena principal en la que Rodrigo le salva la vida al leproso. En la pieza de teatro, el Cid no se contenta con sacar al leproso del pantano sino que le da de comer y lo viste con su manto. En el romance la escena caritativa se desarrollaba en varias acciones: el Cid sacaba al gafo del lodazal y luego le aupaba en su caballo, y lo llevaba a la venta donde lo alimentaba en su propia escudilla, antes de compartir su lecho con él. Durante su sueño era cuando Rodrigo recibía el soplo divino que iba a conferirle la invencibilidad. Prefiriendo Guillén, por imaginables razones de economía escénica, evitar el cambio de lugar (del campo a la venta), la acción se encuentra modificada. El Cid de Guillén regala generosamente su comida al leproso en el mismo sitio en el que se encuentra con él. Como corría el riesgo de perderse el valioso tema de la cama compartida (proximidad física que ilustraba bien el colmo de la caridad) Guillén de Castro insiste en los contactos físicos: el Cid encarama al leproso a caballo tirándole de la mano, y por añadido, besa luego esa mano leprosa. El motivo literario de la comida en la misma escudilla va en el mismo sentido, y se presta particularmente a la representación escénica, sin exigir complicaciones de «atrezzo». La idea de la escudilla única adquiere, de paso, más verosimilitud: durante un desplazamiento a caballo, es normal que el Cid lleve consigo sólo su propia escudilla.

Si comparamos con la adaptación del mismo episodio por Escobar en «Celebradas las bodas», comprobamos que el compilador suprime dicho episodio de la escudilla, pero no porque hubiera en esto algo que se opusiera a sus convicciones. Para entender las razones de esta ausencia, tenemos que referirnos al texto que figura en Sepúlveda:

|                                                                                                                |                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>llegaron a la posada<br/>do albergaron aquel día.<br/>Sentados son a cenar,<br/>comían a una escudilla.</p> | <p>Gran enojo habían los suyos<br/>de aquesto que el Cid hacía.<br/>No quieren estar presentes,<br/>a otra posada se iban.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

(Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados*, 1551, «Ya se parte Don Rodrigo», vv. 27-34)

Recordemos que es una costumbre de Escobar<sup>30</sup> excluir los fragmentos en los que se pudiera manifestar irrespeto frente al héroe. Es precisamente el caso aquí, y la perspectiva turiferaria del compilador excluye que se conserve una escena en la que se le representa criticado por unos soldados desobedientes. Por lo tanto, mejor valía cortar el conjunto de este episodio.

Esta digresión nuestra sobre Escobar tiene como propósito comparar la actitud del compilador con la del dramaturgo, y hacer que nos preguntemos si Guillén era más ancho de miras que Escobar. En conjunto, no nos parece que sea el caso. Queda que, en este ejemplo preciso, Guillén supo disociar hábilmente esos motivos literarios y conservar lo que podía proporcionar un juego escénico interesante. Ni siquiera borró por completo el tema de las protestas de los acompañantes del Cid: en efecto, sus exclamaciones de asco tienen la ventaja de valorar la santidad de la actuación del héroe. Pero el dramaturgo escogió atenuar el impacto de estas protestas declinándolas en el registro cómico del Pastor gracioso, sin que alcanzaran el nivel de la rebelión.

La preocupación ideológica de Guillén ha sido pues, una vez más, muy próxima a la del recopilador, aunque diverjan algo en el plano meramente técnico. Además, el peso de las reglas dramáticas tiene a veces resultados benéficos: habiendo hecho desaparecer Guillén de la trama de su obra la venta y la cama compartida, ¿cómo se las arreglaría para que Rodrigo pudiera ser traspasado durante su sueño por el soplo divino (episodio muy popular, e imposible de suprimir)? Guillén encuentra la solución provocando un adormecimiento artificial y sobrenatural de Rodrigo en el escenario, lo que representa un logro estético mucho mayor que la idea de un sencillo sueño natural, de noche, en una posada. Esta opción nos muestra que Guillén privilegia aquí el efectismo maravilloso sobre la verosimilitud.

Parece, pues, que la adaptación realizada por Guillén de Castro desemboca en hallazgos estéticos más complejos que los de Escobar.

#### EPISODIO DE MARTÍN GONZÁLEZ

Se suele citar con razón el romance «Sobre Calahorra essa villa» (Sepúlveda, Durán, 744) como fuente posible del fragmento de *Las Mocedades* que concierne a Martín González, el caballero que se opone al Cid. Sin embargo, nuestras observaciones hechas más arriba sobre Sepúlveda también se aplican ahora: no se observa ninguna influencia

<sup>30</sup> Vid. nuestro estudio sobre *El Romancero e Historia del Cid*.

textual precisa que nos dé la certidumbre de que Guillén haya utilizado este romance. Lo esencial del esquema del episodio se encontraba ya sucintamente expuesto en «Ya se parte Don Rodrigo» y en la refundición de este texto por Escobar («Celebradas ya las bodas»), y la inspiración puede igualmente proceder directamente de las *Crónicas*. Hasta se diría que las diferencias entre la manera de tratar este episodio en el Romancero y en la comedia de Guillén son más numerosas que las semejanzas. El romance se organiza, más que la pieza, alrededor del combate mismo, y del discurso pronunciado por Rodrigo.

\*

Para resumir nuestras conclusiones sobre los fenómenos de intertextualidad existentes entre el Romancero y la comedia de Guillén de Castro, insistiremos primero en el grado de intensidad variable de los aprovechamientos textuales hechos por el dramaturgo. Van de las reminiscencias de lecturas hipotéticas (por definición difíciles de apreciar para el estudioso) al aprovechamiento seguro (reproducción o reelaboración). Este trabajo efectivo a partir de textos identificados es lo que nos permitió estudiar de modo más interesante las perspectivas ideológicas y la habilidad técnica del dramaturgo. Hemos comprobado que las fuentes romanceriles certeras de Guillén no son muchas. Podemos reducirlas a cinco textos:

- «Cuidando Diego Laínez» (RG o Escobar).
- «Pensativo estaba el Cid» (RG).
- «Grande rumor se levanta» (Escobar).
- «Sentado está el Señor Rey» (RG y Escobar).
- «En Burgos está el buen Rey» (Escobar).

Esta lista nos conduce a concluir a una utilización, principalmente, de la *Historia y Romancero del Cid* de Escobar, asociada a la del *Romancero General* y completada eventualmente por una re-lectura de Timoneda.

Pero una identificación más ceñida y rigurosa de las auténticas fuentes no sólo da la oportunidad de precisarlas; permite sobre todo reconstituir empíricamente el método de trabajo del dramaturgo, con unos pocos libros abiertos en su mesa de trabajo, y apreciar sus afanes redaccionales, que nos parecieron obedecer más a preocupaciones técnicas que ideológicas. Eso no quita que la visión global de un Cid legalista y sumiso, tal como la propuesta en la pieza de teatro, muy bien pudo haber sido inspirada por la *Historia y Romancero del Cid* de Escobar, quien propugnaba esta imagen del héroe.

### Bibliografía

- AGHEANA, Ion T. «Guillén de Castro's creative use of the *romancero*: one instance in *Las Mocedades del Cid*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, pp. 79-80.
- ARATA, Stefano (ed.), Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid*, Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica, 59), 1996. Todas las referencias se hacen a esta edición.

- BRUERTON, Courtney, «The chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, XII, 1944, pp. 89-151.
- Cancionero de romances s. a. [1547]*, Amberes, Martín Nucio; Amberes, 1550; 1555; 1558.
- Cancionero de romances*, Amberes, 1550, ed. por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
- Cancionero llamado Flor de enamorados*, Barcelona, 1562, ed. por Antonio Rodríguez-Moñino, en *Floresta, joyas poéticas españolas*, Valencia, Castalia, 1954, 149 f.
- CAZAL, Françoise, «El Romancero e Historia del Cid»<sup>31</sup> de Juan de Escobar, Tesis inédita, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1977, 546 p.
- DURÁN, Agustín (ed.), *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. I, Madrid, Rivadeneyra (B.A.E., X), 1849; reimp. Madrid, Atlas, 1945, 600 p.
- ESCOBAR, Juan de, *Historia del muy noble y valeroso cavallero el Cid Ruy Díaz de Bivar (o Historia y Romancero del Cid)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1973, 239 p.
- FALIU-LACOURT, Christiane, *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or: Guillén de Castro*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1989, 702 p.
- PÉREZ, E., *La influencia del Romancero en Guillén de Castro*, Madison, Wisconsin, 1932.
- Primera Parte de la Silva de varios romances*, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550; Barcelona, Jaime Cortey, 1552.
- Romancero general*, Madrid, Luis Sánchez, 1600.
- Romancero General* (1600, 1604, 1605), ed. Ángel González Palencia, Madrid, C.S.I.C. (Clásicos Españoles IV), 1947.
- RUIZ SALVADOR, Antonio, «Los diferentes usos de la tradición romancística en *Las Mocedades del Cid*», *Anuario de Letras*, XXI, 1983, pp. 237-246.
- SAID ARMESTO, Víctor (ed.), Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid*, Madrid, «La lectura», 1913; reimp. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 15), 1945.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, Amberes, Juan Steelsio, 1551. Alcalá, 1563; Granada, 1563; Medina, 1570; Alcalá, 1571; Valladolid, 1577; Sevilla, 1584.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Cancionero de romances sacados de las corónicas de España, con otros*, Sevilla, 1584, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, 341 p.
- TIMONEDA, Juan de, *Rosa de Romances, Rosa Española*, Valencia, 1573, ed. de Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto, Valencia, Castalia, 1963.
- WEIGER, John G., «Sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro», *Hispanófila*, 31, 1967, pp. 1-15.

\*

<sup>31</sup> El título del romancero de Escobar tiene dos versiones. Se conoce sobre todo bajo el título de *Romancero e Historia del Cid*, razón por la cual hemos conservado este título en nuestra tesis. Pero el título primitivo, citado por S. Arata, es *Historia y Romancero del Cid*.

CAZAL, Françoise, «Romancero y reescritura dramática: *Las Mocedades del Cid*». En *Criticón* (Toulouse), 72, 1998, pp. 93-123.

**Resumen.** Intento de ceñirse más estrechamente de lo que se hizo hasta entonces al proceso de integración de las fuentes romanceriles de *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, reduciendo a 5 el número de romances fuentes (sacados del *Romancero General* y de la *Historia y Romancero del Cid*, de Juan de Escobar, 1605). Se analizan de modo detallado las transformaciones operadas por el dramaturgo sobre el texto de los romances, comparándolas con las que operó el recopilador Juan de Escobar.

**Résumé.** Essai de cerner de façon plus étroite qu'on ne l'a encore fait le processus d'intégration des sources poétiques (*Romancero*) de *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, réduisant à 5 le nombre de textes sources (tirés du *Romancero General* et de la *Historia y Romancero del Cid*, de Juan de Escobar, 1605). On analyse en détail les transformations opérées par le dramaturge en les comparant avec celles qu'a réalisées le compilateur Juan de Escobar.

**Summary.** This is an attempt at analyzing in the strictest way ever how the various poetic sources (*Romancero*) of *Las Mocedades del Cid* by Guillén de Castro were integrated, thus limiting to 5 the number of texts that served as sources (extracts from *Romancero General* and *Historia y Romancero del Cid*, by Juan de Escobar, 1605). This paper provides a detailed analysis of the alterations carried out by the playwright by comparing them with what Juan de Escobar did in his compilation.

**Palabras clave.** Romancero. Teatro. Guillén de Castro. Juan de Escobar.

TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
Bibliografías y catálogos 19

Rafael González Cañal  
y  
Ubaldo Cerezo Rubio

CATÁLOGO DE  
COMEDIAS SUELTAS  
DEL FONDO  
ENTRAMBASAGUAS

Kassel • Edition Reichenberger • 1998