

ENTRE CASTROS ANDA EL JUEGO. OTRA VERSIÓN DE *LAS MOCEDADES DEL CID.*

A Ángel, para darle ánimos.
A Galo, con la impaciencia del encuentro.

No es momento para detenerse a hablar de la pervivencia de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro en las carteleras españolas o en los repertorios de las compañías, pero no podemos dejar a un lado que constituye uno de los títulos más aceptados y más felices de nuestro teatro áureo.¹ La imitación de Corneille, el clasicismo del conflicto amor/honor, la atractiva personalidad del protagonista y su intrigante biografía constituyen, sin duda, elementos comprensibles para la constante reposición en nuestros teatros de la obra citada. Estas razones probablemente llevaron a los hermanos Juan y Miguel de Castro² a realizar una nueva versión, que se estrenó en el teatro español de Madrid³ y fue

¹ Para esta cuestión *vid.* Luciano García Lorenzo, “Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena”, en Ignacio Arellano, (Coordinador), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 51-59.

² Juan de Castro Gutiérrez (1878-1937) fue un destacadísimo militar, que estuvo en las guerras de Cuba y Marruecos, desempeñó puesto de profesor en la Academia de Infantería de Toledo, ingresó en el Estado Mayor y, tras ser condecorado en numerosas ocasiones, se retiró con el grado de Teniente Coronel, en 1925. Murió, tras penosas circunstancias, en 1937. Además de la colaboración en la versión que nos ocupa, fue autor de la comedia *La novatada*, (Madrid, R. Velasco, 1905) y de la zarzuela en dos actos *Los hijos del aire* (Madrid, R. Velasco, 1911). Su hermano Miguel (1889-1977) fue funcionario de la Administración del Estado, aunque destacó como escritor y periodista, obteniendo numerosos premios y galardones en certámenes de países europeos y americanos. Perteneció a la redacción de *La Patria* y colaboró con *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, y *Blanco y Negro*, entre otros, siendo elogiado por Azorín, Menéndez Pidal o Ricardo Catarineu. Publicó numerosas obras novelísticas y poéticas, incluso una antología de la poesía de su tiempo (h. 1919) bajo el seudónimo de Pedro Crespo. (Para la redacción de esta nota agradezco la colaboración de los iznajareños Manuel Galeote y Manuel Villalba.)

³ La obra se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 24 de noviembre de 1922. Tuvo 25 representaciones, lo que representa un evidente éxito. La compañía fue nada más y nada menos que la de Ricardo Calvo, dirigida por él mismo, con escenografía de Colmenero y Brunet y con vestuario y figurines de Alonso y Vázquez Hermanos. (*Vid.* Dru Dougherty y María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.)

publicada muy pocos meses después en la colección “La novela TEATRAL”⁴.

La presencia en dicha colección ofrece, ya en el mismo título, algunos datos de interés, que se deben comentar. En primer lugar, los adaptadores, como a continuación se van a autodenominar, definen al texto como “tragicomedia”, transgrediendo así el carácter genérico de “comedia” que la obra tenía, como todas, en el Siglo de Oro, aunque conservan, eso sí, la calificación de “famosa”, como era frecuente en aquella época. Advierten, además, de la modificación estructural a que la han sometido, ya que de las tres jornadas tradicionales ha pasado a “cuatro actos, el último dividido en dos cuadros”. Y siguen las advertencias en el título. La obra de Guillén de Castro aparece como “refundida y adaptada a la escena moderna por...”, lo que no deja de tener cierta trascendencia: los refundidores o adaptadores⁵ sienten que ha pasado el tiempo, que hay que actualizar la obra en distintos aspectos, que ellos no van a especificar, y que tendremos que ser nosotros, los lectores, los que los vayamos desentrañando. Pero hay que insistir en la importancia que tiene esta expresión, más o menos ingenua, de que se adapta a la escena “moderna”.

Tras la modificación, ya indicada, de las jornadas, hay también una reducción de versos, ya que de los 3004 que hay en la obra de Guillén de Castro,⁶ la adaptación de los hermanos Castro queda en 2670 versos.⁷ Lo que no es mucho reducir, cuando de una adaptación se trata.⁸ Y es que a principios de siglo XX, y mucho más en España, dominaba más el concepto de “retocar” el texto para llegar mejor al gusto del público, que el más actual de tomarlo como base para hacer sobre él una intervención dramática más radical, que sirva para expresar nuevas visiones o propuestas del texto.⁹ Pero con mucha más frecuencia, lo que se hace es una labor de poda y eliminación de lo superfluo, que puede llevar incluso a la supresión de cuadros o escenas.¹⁰

⁴ Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, refundida y adaptada a la escena moderna por Juan y Miguel de Castro, Madrid, 1923, número, 327.

⁵ Utilizaré indistintamente los términos “adaptadores”, “refundidores” o algún otro, sin distinguir matices.

⁶ Citaré siempre por Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Madrid, Cátedra, 2001, ed. de Luciano García Lorenzo. A veces corrijo para actualizar la ortografía.

⁷ En realidad, el texto en sí lo integran 2649 versos, en los que acaba la acción conocida; pero tras estos versos, y con la acotación (*Al acabar la obra y antes de caer el telón, el primer actor recitará el elogio que sigue.*) Aparecen 21 versos (alguno hipermétrico, por cierto) como loa patriótica cidiana.

⁸ Hoy día se hacen a veces adaptaciones mucho más intensas en cuanto a la eliminación de versos.

⁹ En este caso es casi unánime que el autor de la versión sea también el director de la puesta en escena. Y la nómina va desde Grotowski o María Federica Maestri y Francesco Pitito con *El príncipe constante* a los paralelismos de Yoichi Tayiri y Kei Jinguji con *El cerco de Numancia*

¹⁰ “Peinar” se llama teatralmente a esa labor.

Estróficamente no hay variaciones de hecho. En los pasajes en los que son coincidentes los Textos A y B¹¹ en general no hay cambios estróficos; no se reproduce una misma acción cambiando de estrofas. Y digo “en general” porque hay algunas excepciones. Por ejemplo, en el monólogo en el que Diego Laínez se indigna por la afrenta recibida del Conde Lozano y se lamenta de que su vejez ya no le permita vengar esa afrenta, Guillén de Castro lo expresa siempre en quintillas (vv. 358-427), mientras que en la versión de los hermanos Castro este monólogo aparece primero en redondillas (vv. 276-295) y después en quintillas (vv. 296-325).¹² Pero, insisto, no es esto lo habitual. Haciendo un cómputo completo, podemos apreciar que:

- en la mayoría de las veces, no hay cambios significativos en las estrofas utilizadas; tan solo la supresión de 2 décimas (“¡Cielos! Peno, muero, rabio...”, v. 358) del Texto A, que los hermanos Castro han hecho desaparecer y las han sustituido por redondillas¹³ unificando la locución.

- mantiene curiosamente el Texto B nueve versos en una combinación de trisílabos y decasílabos de una sola rima continua (“Rodrigo, ¿queréis ser caballero?..”, vv. 41) que suceden cuando el Rey Fernando arma caballero a Rodrigo, que constituyen casi unas formas de juramento y que pueden contener ecos de una recitación coral. Por su singular medida y combinación, sobresalen mucho del contexto adquiriendo innegable tono ceremonioso. Quizá para reforzar ese carácter ritual, están conservados astutamente.

- en cuanto al tipo de estrofas utilizadas, las quintillas se mantienen (40 en ambos textos); las redondillas aumentan mínimamente en B (de 374 en A, pasan a 379 en B); y el romance disminuye: de 800 versos en A pasan a 638 en B.

- la aportación más significativa del Texto B, en cuanto a estrofa y métrica se refiere, es la existencia de 62 versos hexasílabos en el acto tercero (vv. 1256-1317). La agrupación es caprichosa, formando cuatro series de ocho versos con rima alterna, pero no igual en cada serie, (abababab / ababbaba / abbaabab / y abbabaab) y la finalización con tres series de diez versos (abbaaccbbc / abbaababab / y ababbaabab) y también con rima distinta entre las tres. Se trata de una combinación rara, poco usada y nada sistemática, que nos recuerda (aunque no por su tono ni por su

¹¹ Llamaré Texto A al de Guillén de Castro, y Texto B al de los hermanos Castro, en el siglo XX.

¹² Es curioso este cambio porque diferencia una acción de hondo significado teatral: Diego Laínez va a coger una espada, y, al cogerla, el peso de ésta le hace tambalearse. Un cambio estrófico que provoca un cambio de tono en la locución del personaje. Es hábil este recurso.

¹³ Es cierto que en el texto de Guillén estas dos estrofas van inmersas en un ciclo de redondillas. Las décimas corresponden a un monólogo en el que Arias Gonzalo medita sobre el honor ofendido y se dirige a una de las espadas que tenía colgadas en el tablado. Pero no hay ni un cambio de tono, ni de acción, ni de espacio que justifique plenamente el cambio de décimas a redondillas.

asunto) a las utilizadas por el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor* en algunas de sus composiciones líricas. En el texto de los hermanos Castro aparece cuando Rodrigo, camino del destierro, se encuentra casualmente en el campo con la princesa Urraca, tienen una conversación afectiva entre ellos, y acaba con la separación de ambos. Rodrigo queda solo y se ha dado cuenta de las preferencias de Urraca; él, como vasallo, no puede hacerle un desaire,

Hartas pruebas das, Infanta,
bella infanta de Castilla;
hartas pruebas das en todo
de tenerme en alta estima.
Yo, en pago, por defenderte
y honrarte, diera mi vida;
pero el corazón, Infanta,
otra cárcel lo cautiva,
otros suspiros lo encienden
y otros ojos lo iluminan.

(vv.1246-1256)

Tras la separación Rodrigo medita, con hondura y profundidad líricas, sobre los sucesos acaecidos y, ante todo, sobre su amor por Jimena. En la acotación correspondiente figura: “Rodrigo queda solo y, abstraído en pensamientos melancólicos, recitará la siguiente trova” (acot. v. 1256). Y si cito esta acotación, es por la importancia de la palabra “trova”, que enlaza con las observaciones en cuanto al carácter métrico de estos versos que se han hecho anteriormente.

Avanzando en aspectos teatrales, comprobamos que la Reina, personaje que aparece, aunque poco, en el texto de Guillén, en la versión de los hermanos Castro desaparece absolutamente. Es cierto que en el texto del XVII tiene poca trascendencia dramática; aparece en la escena de la ceremonia en la que Rodrigo es armado caballero. Por sus intervenciones conocemos que es su ahijado¹⁴

¿Qué os parece mi ahijado?

(v. 26)

que siente gran admiración por él

¡Qué bien las armas te están!

¡Bien te asientan!

(vv. 19 y 20)

¹⁴ Ella ha sido madrina de la ceremonia junto con el príncipe Sancho.

funciones que en el Texto B va a asumir el Rey,¹⁵ cambio éste inteligente y significativo, pues así adquiere en el Texto B mayor entidad dramática.

E igual va a ocurrir, cuando en el Texto A, la Reina regala un caballo a Rodrigo como celebración del fausto acontecimiento, y le pide que lo monte, para ella y sus damas admirar su gallardía sobre el corcel

Pues eres ya caballero,
ve a ponerte en un caballo,
Rodrigo, que quiero darte.
Y yo y mis damas saldremos
a verte salir en él.
(vv. 82-86)

En el Texto B, sin embargo, es la infanta Urraca quien asume esa acción y parlamento, que van a ser muy útiles para el resto de la obra, ya que Urraca adquiere, en la versión que comentamos, muchísima mayor presencia e importancia dramática. Con estos parlamentos muestra Urraca desde el principio su amor por Rodrigo, hecho también presente, y quizá con más evidencia, en la versión de los hermanos Castro.

Empezamos, pues, la obra y comprobamos que la desaparición de un personaje proporciona una mayor coherencia e intensidad en el conflicto. Podríamos incluso afirmar que ayuda a la supresión de una actriz; pero en estas escenas hay varios e indeterminados personajes femeninos, por lo que muy bien podría hacerse un doblete. No es, por tanto, un “recurso empresarial”, sino una opción respecto al fortalecimiento del conflicto (y a mi juicio, muy acertada).

Nada importante hay que reseñar respecto a los demás personajes. Todos se repiten en el Texto B, con las diferencias que ahora voy a reseñar, pero advirtiéndolo que ninguna de ellas tienen una trascendencia relevante en el argumento de la obra:

-en el texto de Guillén de Castro la infanta Urraca está sola en una ventana de su casa de campo, haciendo consideraciones líricas sobre la paz del campo (menosprecio de la corte y alabanza de la aldea) y recordando a Rodrigo, cuando ve un grupo de jinetes en el que se encuentra precisamente Rodrigo, que, como sabemos, ha burlado a los que pretendían detenerle y, con una mesnada de hidalgos parte

¹⁵ En este texto el Rey dice a su hijo Sancho: “Qué os parece, hijo, mi ahijado” (v.26). (El sentido de este término hay que tomarlo como “favorecido y protegido” que dice *Autoridades*.)

Donde mis hados me guían,
dichosos, pues me guiaron
a merecer esta dicha.¹⁶
(vv. 1354-1356),

aunque inmediatamente aclara cuál es la verdadera intención de su partida,
que no es otra que

A vencer Moros,
y así la gracia perdida
cobrar de tu padre el Rey.¹⁷
(vv. 1369-1371)

Sin embargo, en el texto de los hermanos Castro, la infanta Urraca pasea
por el campo, con las mismas loas a su paz y con el recuerdo de Rodrigo, y
en ese caminar va acompañada de una criada, un tanto preocupada porque

acaso, señora mía,
fue ya exceso el alejarnos
tanto, que, según noticias,
hay algaradas de moros
en las tierras de Castilla.
(vv. 1133-1137).

Fatigada Urraca, se sienta en una piedra y desde allí ven una tropa, se
acercan hasta donde están los soldados, y se encuentran con Rodrigo. Sin
embargo, en esta versión Urraca, o tiene claras noticias de dónde se
encontraba Rodrigo y va a su encuentro, o no tiene estos datos, pero sale al
campo con intención de encontrar al héroe. Mientras que en el Texto A el
encuentro es fortuito, en el Texto B, es, en cambio, intencionado. Aparecen
para ello acotaciones, apartes y expresiones muy sutiles, que, por su interés
exigen reproducir el pasaje íntegramente:

CRIADA: Y acaso, señora mía,
fue ya exceso el alejarnos
tanto que, según noticias,
hay algaradas de moros
en las tierras de Castilla.

¹⁶ Se refiere a la dicha del encuentro con Urraca.

¹⁷ En las citas Guillén de Castro reproduzco siempre la misma puntuación y ortografía que aparece en la edición de Luciano García Lorenzo.

URRACA: Cierta que escaramucean
en las plazas fronterizas;
mas tan cerca de la corte
no es de temer su osadía
ni entiendo cómo en tu pecho
tan necio temor se abriga.

CRIADA: No tienen de andar muy lejos,
señora; bien lo atestigua
el ver allí un campamento...
(Señalando a la izquierda.)

URRACA: (Fingiendo sorpresa.)
¿Qué dices? Me maravilla
por acá tanto aparato
de guerra.

CRIADA: ¿Pues no sabías?...
Son las gentes de Vivar
que el buen Rodrigo acaudilla.

URRACA: (Aparte.)
(Cuando tú le llamas bueno,
yo, ¿cómo le llamaría?
Sigamos el disimulo.)

CRIADA: Señora, señora, mira...
Ve aquella tropa de hidalgos...
¡Jesús, y qué hermosa vista!

URRACA: (Disimulando su ansiedad.)
¿Está con ellos Rodrigo?

CRIADA: ¡Cómo si está! ¿Pues no miras?
Es aquel, aquel que lleva
la sobreveste amarilla.

URRACA: (Aparte)
(Bien haya mi atrevimiento,
si logro lo que quería.)
(Acercándose a donde está Aldonza.)
Saber la ocasión deseo,

la curiosidad me incita.¹⁸
(vv. 1133-1165).

Las acotaciones (*Fingiendo sorpresa*) y los apartes (*Sigamos el disimulo*) y (*Bien haya mi atrevimiento / si logro lo que quería.*) denotan que la presencia de Urraca en la zona no es, en absoluto, casual, y que va allí por alguna noticia o, posiblemente, pero lo creo menos, intuición de dónde podría estar Rodrigo.

-mientras que en texto de Guillén de Castro es **UN** Rey Moro quien acude a rendir pleitesía al rey Fernando por mandato de Rodrigo tras vencerle en una batalla, en el texto de los hermanos Castro son **DOS** los reyes que realizan esta acción, recurso fácil para agrandar la gesta del héroe y, por ende, el poder del Rey.

Y nada más. Con los mismos personajes del texto de Guillén de Castro, los hermanos homónimos realizan su versión.

Otro aspecto importante, ante el que es conveniente detenerse, es el referente a las acotaciones. Sabido es que en el teatro de los Siglos de Oro éstas son escasas y escuetas;¹⁹ los dramaturgos parece que tienen más preocupaciones textuales que del resultado final de la puesta en escena. Y no significa esto que adolezcan de falta de sentido teatral, sino que acuden a otros recursos (las acotaciones implícitas) y conceden al autor de la compañía los últimos detalles para la representación. Y no tiene menos importancia el conocimiento del “poeta” de la variedad y heterogeneidad extraordinarias, en sus aspectos espaciales y escenotécnicos, en los espacios de representación de la época, a los que cada función debía adaptarse. Por eso se limita muchas veces a exponer aquello que es imprescindible para la puesta en escena de su texto.²⁰ Por ello, poco o nada puede decirse del texto de Guillén de Castro que es paradigmático de su época en cuanto a las acotaciones.

¹⁸ Al igual que se decía antes del texto de Guillén de Castro, también respeto puntuación del de los hermanos Castro. Corrijo, eso sí, evidentes errores de imprenta.

¹⁹ Que sean escasas y escuetas, en general, no impide que encontremos dramaturgos que las usan con una precisión, detallismo y abundancia fuera de lo común. El dramaturgo Antonio Fajardo y Acevedo es un ejemplo de ello. Vid. mi artículo “Cuando un cómico escribe comedias. Las dos pasiones de Antonio Fajardo y Acevedo”, en *Escenografía y escenificación en el teatro del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y prácticas del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 de noviembre, 2004)*, Roberto Castilla Pérez y Miguel González Denigra (eds.), Granada, Universidad, 2005, pp. 471-492.

²⁰ Hay, como digo, excepciones. Incluso la llegada de Calderón significa, con su nueva mentalidad, un cambio importante en las costumbres y los usos, incluso en las relaciones con los autores de compañías. Pero ésta es una cuestión que nada nos atañe en este artículo.

Sin embargo, hay un cambio importante en las acotaciones del texto de principios del siglo XX. En su adaptación, los hermanos Castro no ahorran esfuerzo alguno en dar a los posibles directores del texto todas las consideraciones que consideran oportunas para su representación. Precisan, insisten, acumulan para un mejor resultado final. Y en este campo, muestran un notable conocimiento de lo que se suele llamar “carpintería teatral”, del teatro “por dentro”. Es éste un aspecto verdaderamente significativo. Orientan, indican, guían, ayudan tanto, que a veces exponen acotaciones que casi suplen la labor del propio director, convirtiéndose así en notas de un cuaderno de dirección, incluso por la rapidez con la están redactadas:

(Asombro de todos.)

(Acot. v. 67)

(Siéntanse los cuatro, estando contiguos el Conde Lozano y Diego Laínez.)

(Acot. v. 135)

REY: ¡Diego Laínez!

CONDE: (*Enérgico.*)
¡Yo lo merezco!

REY: (*Conciliador.*)
 ¡Vasallos!
 (vv. 218-219).

Siempre son más detallistas. En el pasaje en el que el Rey expone a sus consejeros la posibilidad de que Diego Laínez sea nombrado tutor del Príncipe, tras lo que acontece la protesta del Conde Lozano y su posterior afrenta a aquel dándole una bofetada, en el texto de Guillén de Castro hay, como parece natural, pocas y escuetas acotaciones:

(Vánse y quedan el Rey, el Conde Lozano, Diego Laínez,
Arias Gonzalo y Peransules.)

(Acot. v. 67)

(*Siéntanse todos cuatro y el Rey en medio de ellos.*)
(Acot. v. 135)

(Dale una bofetada.)
(Acot. v. 226)

(Vase el Conde.)

(Acot. v. 249).

Sin embargo, en toda la secuencia del mismo texto de los hermanos Castro aparece:

(El Rey, el Conde, Diego Laínez, Arias Gonzalo y Peransules.)

(Acot. v. 129)

(Siéntanse los cuatro, estando contiguos el Conde Lozano y Diego Laínez.)

(Acot. v. 135)

CONDE: (A Peransules.) (Acot. v. 171)

(Al Rey.) (Acot. v. 175)

DIEGO: (Con ironía.) (Acot. v. 196)

(Enérgico.) (Acot. v. 199)

CONDE: (Enérgico.) (Acot. v. 218)

REY: (Conciliador.) (Acot. v. 219)

CONDE: (Le da una bofetada a Diego Laínez; éste tendrá un báculo en la mano, que se le romperá en la refriega.)

(Acot. v. 224)

En general, las acotaciones del Texto B son más precisas y prolijas, que casi son un boceto dibujado de la escena, como ocurre, sobre todo, con la que antecede el comienzo del segundo acto, que reconozco demasiado extensa para una cita, pero que veo necesario traer aquí como demostración de lo que se afirma:

(La escena aparece dividida en dos partes iguales: a la izquierda, jardín de palacio; a la derecha, plaza. El jardín está limitado, a la izquierda por la fachada principal del palacio, con puerta y escalinata practicables; al fondo, por un muro almenado; a la derecha, por otro perpendicular, igualmente almenado, que separa el jardín de la plaza y da acceso a ésta por un arco con puerta enverjada. La plaza está limitada, a la izquierda, por el muro antes dicho; al foro, por otro que es prolongación del fondo del jardín y en cuyo centro se abre un arco que deja ver una segunda plaza en la que

supónese que se está celebrando un torneo; a la derecha, por una acera de casas con tres bocacalles.

*Al levantarse el telón, aparecen en las almenas del fondo, encima del arco que deja ver la segunda plaza, doña Urraca y Jimena en actitud de contemplar el torneo.)*²¹

Todo lo dicho queda demostrado con este ejemplo.

En general, las nuevas acotaciones del texto de los hermanos Castro aportan detalles y observaciones, útiles para el director, de la puesta en escena sobre la acción (vv. 53, 74, ó 287), sobre la posición de los personajes en la escena (v. 135), sobre el espacio escénico (la larga acotación precedente), sobre la actitud, gestos, voz o movimientos de los actores (93, 195, 353, 1095, ó 1485), sobre las salidas y entradas (246, 275 ó 652), sobre el vestuario (602), sobre los ruidos interiores (736, 770 ó 1360) y sobre las acciones que se producen en el interior, fuera del campo visual del espectador (la lucha entre el Conde y Rodrigo, dos batallas que acaecen, las huestes de Rodrigo acampadas en el campo, etc.).²²

Pero es necesario comentar algunas acotaciones de los hermanos Castro, que se salen de la trayectoria habitual, y que, consciente o inconscientemente, son propias de una mentalidad nueva en lo dramático. Así sucede con la observación “atardece” (v. 1233), que, en el texto de Guillén de Castro, sería inútil, porque exigía unas equipaciones técnicas inexistentes en el siglo XVII. En otras ocasiones nos recuerda al Valle de las acotaciones imposibles de *Luces de bohemia*,²³ y del mismo modo, aparecen en el Texto B

(Rodrigo queda abstraído en pensamientos melancólicos.)
(Acot. v. 1256)

O

(Rodrigo queda acongojado recordando su desventura.)
(Acot. v. 1317).

Sin embargo, de carácter radicalmente distinto es una acotación interesante

²¹ Quién sabe si éste es un detalle de la concepción más “moderna” del teatro como propuesta, tal y como ya advierten los adaptadores en la portada de la obra, que ya he comentado al principio del artículo.

²² Como ya se habrá observado, los números indican el verso anterior a la acotación. Citarlas todas resultaría prolijo. Por eso las omito.

²³ Recuérdese el magnífico artículo de Marta Palenque “La acotaciones de Valle Inclán: *Luces de Bohemia*”, en *Segismundo*, 1983, 37-38, pp. 114-131.

(Rodrigo se irá despertando lentamente para dar tiempo a que el Leproso se vista con una túnica blanca de San Lázaro.)

(Acot. v. 1462)

con la que se nos muestra unos adaptadores muy preocupados por la puesta en escena, acudiendo en ayuda del director cuando ellos lo consideran, y que nos ponen de manifiesto su conocimiento de los entresijos de la representación.

Queda, como final, hacer una revisión del orden de las escenas y/o secuencias que los adaptadores del siglo XX han hecho del texto de Guillén de Castro.

Como afirmación general, habría que advertir que el Texto B no impone grandes cambios en la sucesión de acontecimientos del argumento de la obra respecto al Texto A; pero, desde luego, hay cambios. Veamos.

En el texto de Guillén de Castro hay una escena (vv. 306-333) en la que Hernán y Bermudo, hermanos de Rodrigo, le van quitando las armas de la investidura para colgarlas en los soportes de la estancia. Pero es una escena que nada aporta al conflicto dramático, y los adaptadores, con buen criterio, prescinden de ella. Y el mismo destino sufre otra escena en la que Rodrigo se enfrenta a las huestes de un Rey Moro, que, tras realizar una de las razias habituales, es vencido y hecho prisionero por nuestro héroe y sus huestes después de una batalla a campo abierto (vv. 1429-1516). La batalla ocurre “*adentro*” como dice la acotación del verso 1428, y la conocemos por la narración de un pastor que la contempla. Ya a la vista del espectador sucede el enfrentamiento singular entre el Rey Moro y Rodrigo, con el consiguiente triunfo de nuestro héroe. La batalla y la detención no aportan nada al conflicto y el hecho importante en sí, la lucha de Rodrigo contra el moro y la lealtad sistemática para con su Rey don Fernando (que es lo verdaderamente importante de esta escena), queda patente en un momento posterior, que comentaremos más adelante.

Cuando Rodrigo lucha con el Conde Lozano, padre de Jimena, y le da muerte, se produce un lógico revuelo: gritos, defensa del herido e intentos de detención. Y, en medio de todo esto, Rodrigo, en el Texto A, burla a sus atacantes y logra escapar. Sin embargo, en el Texto B, los acontecimientos suceden en Palacio, a la vista, entre otros, de la princesa Urraca, y es ella misma la que facilita a Rodrigo esconderse en uno de los jardines de Palacio. En cuanto a la acción en sí, las diferencias son mínimas, pero, sin embargo, este es uno de los cambios significativos de la

versión de los hermanos Castro. Con esta modificación se muestra, una vez más y con un solo gesto, insisto, el amor de Urraca por Rodrigo, la firmeza de la Princesa, y algo de aún mayor trascendencia. En el Texto A es Rodrigo, quien, tras dar muerte al Conde, acude a casa de Jimena para disculparse, maldecir su destino y justificar el asesinato por las leyes del honor. Esta acción resulta, sin duda, forzada y poco creíble. Sin embargo, al hacer que Rodrigo esté escondido en el mencionado jardín de palacio, es más fácil y lógica esta misma conversación con Jimena, que también se encontraba en Palacio, cerca de donde habían matado a su padre. La fluidez de los acontecimientos es total y un pequeño cambio nos muestra el olfato teatral de los hermanos Castro al que se ha aludido en alguna ocasión.

Un momento importante en el texto adaptado por los hermanos Castro, es la escena que se desarrolla en Palacio en la que el Rey plantea a su Consejo de Estado, integrado por Arias Gonzalo, Peransules y Diego Laínez, su proyecto político (acontecimiento histórico, por otra parte) de dividir el Reino entre sus hijos, dado el estado de enemistad que hay entre los hermanos. Se refleja el desacuerdo de los Consejeros y ocurre al final el agrio enfrentamiento entre el Rey y el Príncipe heredero, don Sancho, que advierte al padre que guerreará con sus hermanos para unificar el Reino y para recuperar lo que considera que es suyo y se le ha robado (vv. 2719 y ss.). La escena es fuerte, dura, por su enorme magnitud política y por el enfrentamiento padre/hijo. Y de esa importancia son conscientes los adaptadores, que hacen una acotación simple, pero atinada. Lo que en el texto de Guillén de Castro ocurre en Palacio, en el Texto B, en la acotación inicial del cuadro segundo, se precisa: (*Salón del trono en el Alcázar*). Puede que parezca un detalle nimio, pero no lo es: la trascendencia de la conversación y del enfrentamiento hace que exija un lugar acorde, y éste no podía ser otro que el propio Salón del Trono. Otro detalle de trabajo detallista y acertado de los hermanos Castro.

Hay un importante cambio en una de las trazas que plantean los dos textos. La engañosa muerte de Rodrigo la preparan Arias Gonzalo y el Rey en el Texto A (acotación verso 1968 y versos 2021-2037) y todo para provocar el impacto afectivo en Jimena (se desmaya cuando oye la noticia: verso 2046). Sin embargo en el texto de los hermanos Castro es la propia Jimena quien, ante toda la corte, hace correr el rumor (verso 2429 y sigts.). El efecto dramático es, sin duda, mucho mayor. Sucede en la escena final y crea una sorpresa ante el desenlace, que atrapa incluso al mismo espectador. Los hermanos Castro muestran aquí un conocimiento profundo del mecanismo de recepción de los espectadores y de los recursos teatrales.

Y, finalmente, hay dos traslaciones de escenas que exigen un comentario conjunto. En el texto de Guillén de Castro, entre los versos 2115 y 2358, hay una escena en la que Rodrigo, acompañado de unos soldados da muestras de su profunda religiosidad defendiendo que se puede ser devoto y guerrero al mismo tiempo. Aparece ante ellos un leproso con el *cuerpo muy llagado y asqueroso*, dice la acotación del verso 2114, al que Rodrigo, ante la repugnancia de sus servidores, coge de la mano (“Que está gafa y asquerosa”, dice el verso 2203) para sacarle de un tremedal en el que estaba a punto de ahogarse, le cubre con su gabán para protegerle del frío y, finalmente, comparte con él comida en un solo plato, en medio de la huida de los soldados, que se van asqueados. Tras la comida, y habiéndose quedado los dos dormidos,

(El Gafo aliéntale por las espaldas, y desaparecese; y el Cid váyase despertando a espacio, porque tenga tiempo de vestirse el Gafo de San Lázaro.)

(Acot. v. 2308).

(Sale arriba con una tunicela blanca el Gafo, que es San Lázaro.)

(Acot. v. 2324)

Es una escena que tiene como finalidad principal mostrar el lado humano, y aun devoto, de un Rodrigo, que hasta ahora lo hemos conocido por ser fuerte, guerrero, decidido ante el conflicto amor/honor y arrojado caballero. Es, pues, el método para completar y enriquecer la complejidad de un personaje. Lo que podría ser más discutible es la situación de esta escena en el proceso de la acción dramática, que está a punto de finalizar, y quizá rompa con el desarrollo de los acontecimientos que van a provocar el final feliz tan típico de la comedia. Por eso, lo que hacen los hermanos Castro es trasladar esta escena mucho más adelante, en concreto entre los versos 1318 y 1541. Y, con toda seguridad, es un acierto dramático. El espectador aún está iniciándose en el desarrollo de la acción y viendo el devenir de los personajes, y aquí, relativamente pronto, constata un aspecto importante de la personalidad de Rodrigo, que no conocía hasta ahora, pero que le va a enriquecer para juzgar todo lo que vaya viendo a partir de ese momento en la obra.

La otra traslación significativa es menos compleja. Tras la batalla que contenía el Texto A, en la que Rodrigo vencía y apresaba a un rey moro (versos 1430-1516), el caudillo musulmán llega hasta la corte del rey Fernando para rendirle pleitesía por mandato de Rodrigo. Pues bien, en el

texto de la adaptación la acción de la guerra se suprime (ya lo hemos comentado), pero la aparición del rey moro se transforma en dos (también lo he comentado), y todo ocurre precisamente en la escena final (versos 2429-2649). Es el momento en el que, en palacio, Jimena anuncia falsamente la muerte de Rodrigo ante toda la corte; en el que se anuncia la llegada de un caballero de Aragón (todos creen que es don Martín González, que ha vencido y matado a Rodrigo, pero es el mismo Rodrigo, que ha preparado la traza); en el que aparece, radiante, Rodrigo; y en el que se consuma el gran final con la boda de Jimena y Rodrigo. Todo es, pues, final feliz, triunfo, apoteosis. Y ahí está perfectamente encajada la entrada de dos reyes moros, que van a dar una nota de color teatral y muestra de la fidelidad y del poder naciente de Rodrigo. Otro acierto puramente teatral, espectacular, de los adaptadores.

Lleva razón Luciano García Lorenzo en la introducción que precede a su edición mencionada *Las mocedades del Cid* es “pieza obligada en cualquier antología dramática de nuestra Edad de Oro, por breve que esta antología sea.”²⁴ Y a la perpetuación de esta obra a principios del siglo XX, algo, y mucho, tuvo que ver la versión que de ella hicieron los hermanos Juan y Miguel Castro. Verdad es que la obra contenía aciertos dramáticos innegables, pero también es cierto que ellos hicieron una adaptación nada caprichosa, hecha con innegable rigor en algunos momentos, y realizada siempre por un conocimiento profundo de los recursos teatrales.

Antonio Serrano

Jornadas de Teatro del Siglo de Oro

(Este artículo fue publicado en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal, Durán, y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 983-994).

²⁴ *Op. Cit.* P. 11.