

DE *LAS MOCEDADES* DE CASTRO AL *CID* DE CORNEILLE



RICARDO SERRANO DEZA

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
CANADÁ

ricardo.serrano@uqtr.ca

RESUMEN:

Este trabajo recorre los parámetros que permiten comparar *Le Cid* de Pierre Corneille (1637) con su fuente, *Las mocedades del Cid, comedia primera* de Guillén de Castro (1618). Se observa que la reescritura de la pieza francesa procede a una comprensión radical del hilo del texto recibido, donde son eliminados numerosos elementos (personajes, secuencias...). Sin embargo, el número de palabras resultante es muy próximo al de la fuente. Hay pues una incorporación significativa de nuevo material. ¿Dónde se integra este? Sobre todo en las réplicas femeninas, las de Urraca y, más decididamente todavía, en las de Jimena, personaje que pasa a ocupar el primer rango por el número de versos. El trágico desgarró de Jimena alimentará en Francia la controversia del Cid, que polariza la vida teatral del siglo.

Palabras claves: Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Pierre Corneille, *Le Cid*.

FROM *LAS MOCEDADES DE CASTRO* TO *THE CID OF CORNEILLE*

ABSTRACT:

This work reviews the parameters that allow to compare *Le Cid* by Pierre Corneille (1637) with its source, *Las mocedades del Cid, comedia primera* by Guillén de Castro (1618). It is observed that the rewriting of the French piece proceeds to a radical compression of the thread of the received text, where numerous elements (characters, sequences...) are eliminated. However, the resulting number of words is very close to that of the source. There is thus a significant incorporation of new material. Where is this integrated? Especially in the female dialogues, those of Urraca and, more decidedly still, those of Jimena, a character that comes to occupy the first rank by the number of verses. The tragic tear of Jimena will feed the controversy of El Cid in France, which polarizes the theatrical life of the century.

Keywords: Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Pierre Corneille, *Le Cid*.



Personaje del gran Hollywood de masas bien *avant la lettre*, el Cid parece dotado de una versatilidad sin límite que le lleva desde el cantar épico al romance, al teatro (repetidamente¹), al pliego... a la parodia de carnestolendas. En la escena europea, la reescritura que Pierre Corneille realiza de *Las mocedades del Cid*, comedia primera de Guillén de Castro (1618), *Le Cid* (1637), dará pie y nombre a una de las grandes controversias del barroco europeo: una querrela sin cuartel cuyos argumentos –retóricos con trasfondo moral– se reclaman a menudo de la poética aristotélica y traslucen las disensiones políticas de la monarquía del Rey Sol. Promovido a su pesar por esa oposición, el Cid francés (estrenado el mismo año 1637) alcanza 110 representaciones atestiguadas durante los siglos XVII y XVIII², cota nada despreciable si se la compara con las 119 de *Le menteur*, popularísima pieza cómica del mismo autor (reescritura de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón) y sobre todo con las parcas 16 del *Dom Juan* de Molière, obra igualmente atacada con semejantes argumentos y con la misma virulencia.

Este trabajo tiene por objeto describir la deriva desde *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro hasta *Le Cid* de Pierre Corneille y los parámetros en los que es criticada esta reescritura durante la controversia a que acabo de referirme. De esta manera, se trata de recrear una especie de «laboratorio de observación» donde los personajes y la acción se transforman al pasar de un contexto a otro, revelando así tanto los marcos socioculturales respectivos como, en este proceso de transformación, la naturaleza misma de la acción que les es común.

Y el Cid no es precisamente letra muerta. Por no hablar de su utilización en la cultura fascista de la posguerra española³, me referiré a su insistente pervivencia en la cultura escolar francesa⁴, donde puede afirmarse que, si hay un verso del repertorio teatral

¹ Germán Vega GARCÍA-LUENGOS brinda la relación de la 22 obras cidianas del repertorio teatral clásico español de las que se tiene noticia (2007).

² Según la base de datos en línea CÉSAR, que recoge el calendario de espectáculos del repertorio francés durante el antiguo régimen y la Revolución.

³ Luciano GARCÍA LORENZO da noticia de esta utilización entre las representaciones de la obra de Guillén de Castro durante la inmediata posguerra española (2004).

⁴ Nótese como contexto general que la tradicional acción educativa de la *Comédie-Française* (constituida en 1680, con un haber actual de repertorio acumulado de 3000 piezas y con cerca de 900 representaciones por año) ha conseguido que su público juvenil actual (con menos de 28 años) supere el cuarto del público total.



clásico que todos los escolares recuerdan, es aquel con el que don Diego apostrofa a Rodrigo para recabar su venganza: «Rodrigue, as-tu du coeur?»⁵.

Vayamos al asunto. Un siglo después de los hechos, en 1764, Voltaire salía apenas del *affaire Calas* –en el que había conseguido del Consejo Real la rehabilitación de una familia protestante destrozada por el fanatismo– cuando aparecieron sus *Comentarios sobre Corneille* en su edición de las obras del dramaturgo⁶. Esos comentarios, de entrada nada favorables a la concepción teatral de Corneille, terminan diciendo que el público (léase el vulgo, léase el gusto) tenía razón frente a los *doctos* al conceder a *Le Cid* un éxito arrollador. Por ese mismo camino avanzaban en efecto los intereses de Voltaire cuando se inclinó ante el genio de Corneille: acercándose progresivamente hacia los de la gente corriente.

Y sin embargo... la primera impresión que ofrece *Le Cid* de Corneille frente a *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, su fuente, es un aparente esfuerzo del autor francés para someter su reescritura a los criterios de la preceptiva oficial: reducción drástica del número de personajes para centrarse en una única acción, compresión del tiempo, simplificación o abstracción de los lugares (caso, por ejemplo, del soliloquio de don Diego tras su afrenta)... Pero todo fue poco, nada para la avalancha que se le vino encima tras jactarse de su éxito con humor confiado en un escrito informal.

Ese escrito, ingenuamente despreocupado del terreno minado que pisaba⁷, es la chispa que enciende la controversia: el vanidoso autor Georges de Scudéry replica inmediatamente con un anónimo –fácilmente desenmascarado por Corneille–⁸ en el que achaca a *Le Cid* dinamitar la verosimilitud, la decencia más elemental del decoro y la poética teatral en su conjunto. El ataque de Scudéry termina insistiendo en dos frentes: revelar la «inmoralidad femenina» que contamina la pieza (sobre todo con una Jimena que declara su adoración por el hombre que acaba de matar a su padre) y mostrar la obra de Corneille como un plagio de la de Castro:

⁵ *Le Cid*, v. 263.

⁶ Pierre CORNEILLE, *Théâtre de Pierre Corneille, avec des Commentaires*, Genève, ed. Voltaire, 1764. Una nueva edición (1774) aporta novedades significativas pero no modera la actitud extremadamente crítica hacia Corneille: Voltaire tiene una concepción del teatro mucho más próxima a la de Racine y, si se encarga de esta labor editorial, es para dotar a una descendiente de Corneille.

⁷ Pierre CORNEILLE, *Excuse a Ariste*, Paris, 1637. Se trata de un breve poema en el que Corneille se disculpa ante un amigo de no poder complacer su demanda de componer una canción. Corneille habla de su éxito teatral con una jactancia irónica que fue tomada al pie de la letra por sus enemigos.

⁸ Georges de SCUDÉRY, *Observations sur le Cid*, Paris, 1637.



El *Cid* es una comedia española, de la que la francesa extrae casi todo el orden, escena por escena, y todos los pensamientos. Y sin embargo, ... el que no es más que su traductor ha dicho él mismo... «que no debe más que a él mismo toda su fama»⁹.

Para ello Scudéry aduce una larga serie de citas paralelas, como esta, del momento en que don Diego recaba la venganza de Rodrigo:

<i>Mocedades</i> (vv. 490-491)		<i>Le Cid</i> (v. 276)	
DIEGO	... y esta mancha de mi honor, que al tuyo se extiende, lava con sangre; que sangre sola quita semejantes manchas. ...	DIÈGUE	... Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage, ...

O esta otra del posterior encuentro de Rodrigo con el conde Lozano:

<i>Mocedades</i> (v. 756 y ss.)		<i>Le Cid</i> (v. 399 y ss.)	
RODRIGO	Perdonad, ojos divinos, si voy a matar muriendo. ¡Conde!	RODRIGUE	À moi, Comte, deux mots.
LOZANO	¿Quién es?		
RODRIGO	A esta parte quiero decirte quién soy.		
JIMENA	¿Qué es aquello? ¡Muerta estoy!		
LOZANO	¿Qué me quieres?	GOMES	Parle.
RODRIGO	Quiero hablarte. Aquel viejo que está allí, ¿sabes quién es?	RODRIGUE	Ôte-moi d'un doute. Connais-tu bien Don Diègue?
LOZANO	Ya lo sé, ¿por qué lo dices?	GOMES	Oui.
RODRIGO	¿Por qué? Habla bajo, escucha...	RODRIGUE	Parlons bas, écoute. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu, La vaillance, et l'honneur de son temps? Le sais-tu?
LOZANO	Di.		
RODRIGO	¿No sabes que fue despojo de honra y valor?	GOMES	Peut-être.
LOZANO	Sí, sería.	RODRIGUE	Cette ardeur que dans les yeux je porte, Sais-tu que c'est son sang? Le sais-tu?
RODRIGO	¿Y que es sangre suya y mía la que yo tengo en el ojo, sabes?		
LOZANO	Y el sabello, acorta razones, ¿qué ha de importar?	GOMES	Que m'importe?
RODRIGO	Si vamos a otro lugar sabrás lo mucho que importa.	RODRIGUE	À quatre pas d'ici je te le fais savoir.

¿Puede hablarse aquí realmente de traducción? El proceso general de comprensión que realiza el texto francés aconsejaría más bien usar el término reescritura: aunque puede

⁹ Georges de SCUDÉRY, *op. cit.*, pp. 80-81. La cita insertada por Scudéry hace referencia a esta frase de Corneille, *Excuse à Ariste*: «Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée». Las versiones españolas de los textos de Scudéry son del autor de este trabajo.



constatarse que hay un hilo de texto que se mantiene, el número de palabras y hasta el de réplicas se reducen significativamente en la segunda cita presentada para cubrir los mismos propósitos. Más importante todavía: Corneille elimina en ella un fenómeno de «teatro en el teatro»: la observación del desafío desde un lejano balcón por parte de Jimena y doña Urraca, que queda sustituido por un juego de escenas sucesivas con un suspense en *crescendo*.

Observemos ahora ambos textos a vista de pájaro con ayuda de los datos contenidos en el cuadro que sigue¹⁰:

Magnitudes globales de *Mocedades* y *Le Cid*

	<i>Mocedades</i>	<i>Le Cid</i>
Palabras de réplica	15 596	15 663
Versos	3 003	1 866
Réplicas	868	380
Apartes	78	1
Palabras de acotación	667	188
Acotaciones internas	22	15
Acotaciones externas	74	29
Encabalgamientos dialógicos	262	70
Secuencias (reagrupaciones de presencias / escenas)	26	32
Hablantes	33	12
Versos/Secuencia	116	58
Palabras/Secuencia	626	495
Palabras de réplica/Hablante	459	1305
Palabras de réplica/Réplica	18	41
Palabras de réplica/Verso	5	8

El número de «palabras de réplica» (que incluyen el hablante, la réplica como tal y las acotaciones internas a la misma) ofrece un buen índice de medida global de los textos teatrales barrocos. La casi coincidencia de ambos textos, con valores muy cercanos a 15 600 palabras de réplica, podría hacer pensar en una traducción directa, pero ya en los ejemplos precedentes hemos podido observar que la reescritura de Corneille realiza una verdadera reducción de la materia textual recibida de la fuente, es decir, una pérdida relativa del número de palabras. La casi coincidencia del número de palabras de réplica

¹⁰ En relación con *Las mocedades del Cid*, comedia primera de Guillén de Castro en *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro* (Valencia, imprenta de Felipe Mey, 1618), los análisis de este trabajo utilizan la edición digital de Eva Soler (Cervantes Virtual-TC/12, Canon 60, ARTELOPE, 2014), una vez ajustado el recuento de los versos. En relación con *Le Cid, tragi-comédie* de Pierre Corneille (Paris, chez l'imprimeur Augustin Courbé, 1637), se utiliza la edición digital correspondiente de Paul Fièvre, portal Théâtre classique, 2017.



indica pues que la pérdida en el hilo de lo recibido es compensada con nuevo material inédito. Más adelante examinaremos la naturaleza y el destino de ese aporte.

En este contexto de extensión semejante de ambos textos, la diferencia del número de versos entre ellos, respectivamente 3 003 y 1 866, corresponde al tipo de verso que cada uno emplea: preponderancia del octosílabo en el español (con una media de 5 palabras por verso) frente al generalizado alejandrino francés (con una media de 8 palabras por verso).

El número de réplicas, el de acotaciones (así como el volumen de las mismas) y el de personajes son otro asunto. Ahí se manifiesta una disimetría significativa entre los textos donde el raudal del español choca con la reducción extrema del francés.

El número de réplicas se reduce así –a menos de la mitad– al pasar del texto español al francés, lo que redonda en un aumento inversamente proporcional de la extensión media de las mismas. Paralelamente el número de «encabalgamientos dialógicos» o «versos truncos»¹¹ (buen índice de la vivacidad de diálogo teatral barroco) decrece drásticamente en la reescritura francesa, que mantiene un tono de parlamento mucho más sostenido.

Sobre las acotaciones, señalemos que la gran mayoría de las de tipo didascálico desaparecen o quedan reducidas a la mínima expresión, concretamente para anotar las presencias, las entradas y las salidas. Esto, que es una constante en el modelo barroco francés, produce ocasionalmente una cierta indeterminación del lugar de la acción, lo que sirve quizá a Corneille para intentar meter la pieza en los cánones de las *unidades* imperantes¹²... y a Scudéry para acusarle de la invalidez del procedimiento:

...el teatro está tan mal organizado que un mismo lugar representa los apartamentos del Rey, los de la Infanta, la casa de Jimena y la calle, casi sin cambiar de apariencia, y el espectador no sabe en la mayor parte de los casos dónde están los personajes¹³.

Desde el punto de vista de la articulación de la acción, la segmentación factual de ambos textos presenta características muy diferentes. En el caso de *Mocedades*, dividida

¹¹ «Encabalgamiento dialógico» o «verso trunco»: principio de réplica sin principio de verso.

¹² En ese mismo sentido, Corneille localiza la acción en Sevilla –reconociendo ir así contra la historia–, lo que le permite integrar más fácilmente en las consabidas unidades teatrales el ataque árabe y la defensa de Rodrigo. Naturalmente Scudéry, pasable conocedor de la cultura española, no pierde la ocasión de atacarle también por ese lado.

¹³ Georges de SCUDÉRY, *op. cit.*, p. 64.



en 3 actos, su polimetría permite establecer 22 «secuencias métricas» donde alternan sobre todo el romance (36% de las secuencias métricas, 32% de los versos) y las redondillas (32% de las secuencias métricas, 54% de los versos). La extensión relativamente constante de estas secuencias (de media algo superior a 100 versos) queda rota por un gran bloque de 604 versos en redondillas al principio del tercer acto.

Esa polimetría del texto fuente acoge con facilidad una tradición romancística¹⁴ que deja relentes de una «lógica narrativa» entre las intensidades de la «lógica dramática de la oposición». La acción evoca así el tiempo mágico de la canción, donde resaltan enseguida la triple gradación –repetitiva, monorríma– del «Rodrigo, ¿queréis ser caballero?» con que se abre la acción, o la triple prueba a que somete a sus hijos el deshonorado don Diego.

Le Cid francés, por su parte, se presenta segmentado en 5 actos y 32 escenas cuyos cortes obedecen a entradas y salidas de personajes o a cambios de lugar, pero esto con una cierta dosis de libertad creativa, como ya ha quedado señalado en las alusiones precedentes. Su distribución variable (con una media de 58 versos) no muestra tendencia significativa alguna, ni a aumentar ni a disminuir con el avance del texto.

Ante esta diversidad factual de segmentación, aplicar al texto español una segmentación basada en un criterio próximo a las entradas/salidas de personajes del texto francés puede acercarnos a una visión paralela, que intentaremos con ayuda del criterio de «reagrupaciones de presencias», concepto arbitrario definido por parámetros cuantitativos estrictos¹⁵.

La aplicación de este tipo de segmentación a *Mocedades* permite establecer 26 secuencias, con una media de 116 versos y una tendencia moderadamente significativa¹⁶ a aumentar con el avance del texto.

¿Qué puntos comunes nos permite resaltar esta doble lectura «a la francesa»? Ante todo, la coincidencia de ambos textos en los picos de ocupación de la escena por más

¹⁴ Françoise CAZAL analiza las evocaciones y otras formas de aprovechamiento que hace la obra de Castro de cinco romances (1998).

¹⁵ Se considera convencionalmente «reagrupación de presencias» un segmento de texto teatral que, con una entidad de al menos 14 versos, se inicia en uno de los casos siguientes: a) con un principio de jornada; b) tras una escena brevemente vacía; c) por incorporación de nuevos personajes hablantes, cuando de ello resulta un número igual o superior al doble del anterior; d) por pérdida de personajes, cuando de ello resulta un número igual o inferior a la mitad del anterior (en estos dos últimos casos no son considerados los personajes efímeros).

¹⁶ El aumento medio es de 6 versos por secuencia. El coeficiente de determinación R^2 –que mide de 0 a 1 la representatividad de la tendencia– es igual a 0,27.



personajes, por supuesto en la apertura y en el final de juego, pero también en dos momentos claves:

- cuando se conoce la muerte del conde Lozano y Jimena pide justicia al rey (*Mocedades*, última secuencia del primer acto y primera del segundo; *Le Cid*, dos últimas escenas del acto segundo);
- vuelta de Rodrigo triunfador y nuevo encuentro con Jimena (*Mocedades*, última secuencia del segundo acto; *Le Cid*, última escena del acto cuarto).

Pero hay una distancia fundamental en la que esas concentraciones coincidentes revelan una diferencia de escala que afecta a toda la construcción del texto: el número de personajes en juego. Mientras que en la fuente española estamos hablando de concentraciones de 7 y 8 personajes, en la reescritura francesa los mismos picos llegan a 3 y a 4 personajes. ¿Por qué esa diferencia notable? Esa pregunta nos lleva a comparar la nómina de hablantes en ambas piezas.



<i>Mocedades</i>			<i>Le Cid</i>		
%Versos	NúmVersos	Personaje	Personaje	NúmVersos	%Versos
20%	599	Rodrigo	Rodrigue	374	20%
16%	479	Diego	Dièque	227	12%
14%	422	Fernando	Fernand	201	11%
13%	382	Jimena	Chimène	455	24%
9%	261	Urraca	Urraque	229	12%
5%	146	Sancho	Sanche	58	3%
acumulado: 83%	4%	125 Lozano	Gomes	126	7% acumulado:
	3%	83 Arias	Arias	32	2% 91%
	3%	78 Martín			
	2%	71 Pastor			
	2%	71 Rey moro			
	2%	71 Gafo			
	2%	70 Peransules			
	2%	55 Elvira	Elvire	98	5%
	1%	20 Criado real 1			
	0%	10 Reina			
	0%	9 Hernán			
	0%	8 Bermudo			
	0%	8 Soldado 1			
	0%	6 Paje	Page	2	0%
	0%	6 Soldado 2			
	0%	5 Criado real 3			
	0%	4 Moro 2			
	0%	3 Moro 3			
	0%	2 Escudero			
	0%	2 Moro 1			
	0%	1 Criado 1			
	0%	1 Criado 2			
	0%	1 Criado 3			
	0%	1 Moro 4			
	0%	1 Maestro			
	0%	1 Portero			
	0%	1 Criado real 2			
			Léonor	60	3%
			Alonse	4	0%
100%	3003	Totales		1866	100%

Constatemos ante todo la drástica reducción del número de personajes entre *Mocedades* (33) y *Le Cid* (12), fenómeno que afecta no solamente a una larga lista de personajes efímeros (soldados, criados del conde o del rey...), sino también a varios personajes de más entidad (don Martín González, embajador del rey de Aragón; el Gafo, el Rey moro Almanzor y los hermanos de Rodrigo) que desempeñan algunas funciones coyunturales. Esos papeles y su acción correspondiente son simplemente eliminados (caso de los hermanos de Rodrigo y del Gafo), asumidos por otro de los personajes (caso de don Martín, sustituido por don Sancho en su función de adalid contra Rodrigo) o evocados en la relación de un personaje (caso de los moros).

Pero hay más. La reescritura recorta significativamente los parlamentos de tres personajes: don Diego (que pierde intensidad), el rey Fernando (más difuso aún que en el modelo) y don Sancho (que pierde relieve a pesar de aparecer como enamorado y adalid



de Jimena). Ganan sin embargo Elvira (criada y confidente de Jimena), Leonor (nuevo personaje que realiza esta función con relación a doña Urraca), la misma doña Urraca (que da a menudo la réplica a Jimena y amplía su rol de contrincante amorosa) y el conde Lozano.

Mención aparte entre las ganancias merece el caso específico de Jimena, que pasa del cuarto al primer rango entre los hablantes, superando incluso ampliamente a Rodrigo en número de versos. Pero, más importante que el aspecto cuantitativo del discurso de Jimena, la verdadera cuestión es su intensidad, el desgarramiento que vive entre la fuerza del amor y la llamada del dolor o de la venganza.

Concentrémonos ahora en cada texto en los 8 primeros personajes por el número de versos que asumen. Ese grupo de personajes es común a ambas piezas, donde el conjunto de sus réplicas representa respectivamente 83% del total de los versos, en el caso de la obra fuente, y 91% en el caso de la reescritura, porcentajes ambos bien representativos del conjunto. Retendremos pues principalmente ese grupo de personajes para los próximos análisis, centrados en la enunciación.

La primera pregunta en este sentido es con quién habla cada personaje y con quién no lo hace. Los gráficos siguientes, que recogen la respuesta a esta pregunta, indican en cada intersección¹⁷ el número de réplicas en que un hablante (línea) se dirige a un oyente (columna):

Quién habla con quién (personajes principales) en *Las mocedades del Cid*

Oyentes:	Rodrigo	Fernando	Diego	Jimena	Urraca	Sancho	Arias	Peransule:	Lozano	Elvira	Todos	∅	LinHabla
Hablantes:													
Rodrigo		18	14	16	22	1	0	0	10	7	14	18	120
Fernando	13		13	12	5	16	9	3	4	0	29	7	111
Diego	15	27		4	3	20	2	0	3	0	11	20	105
Jimena	16	15	3		11	0	0	2	0	16	4	27	94
Urraca	21	6	1	10		10	8	0	0	0	1	17	74
Sancho	3	14	14	1	10		0	1	0	0	8	4	55
Arias	3	17	1	1	9	0		0	0	0	4	4	39
Peransules	0	8	0	2	0	1	1		16	0	6	2	36
Lozano	8	4	1	0	0	0	0	14		0	2	2	31
Elvira	7	0	0	14	0	0	0	0	0	0	0	1	22
ColOyente	86	109	47	60	60	48	20	20	33	23	79	102	687
													79%
													del total

¹⁷ Algunas precisiones sobre los cuadros de conversaciones que siguen: 1) las cantidades recogidas reflejan los respectivos números de réplicas en las que un hablante se dirige a un oyente; 2) el oyente pueden ser «Todos» los personajes presentes en escena; 3) en el caso de soliloquio o réplica completa en aparte, el oyente es nulo = ∅; 4) en los raros casos en que la réplica se dirige a varios oyentes entre los presentes, el recuento se simplifica contando solamente el primero de ellos.



El cuadro de *Mocedades* retiene los 8 primeros hablantes ya aludidos más, por razones prácticas, el consejero Peransules y Elvira, la criada de Jimena¹⁸. Destacan aquí cuatro parejas conversacionales: 1) con los máximos valores, Rodrigo y Urraca (¡y no Jimena como podría esperarse!); 2) con valores intermedios –ahora sí–, los enamorados Jimena y Rodrigo; 3) con valores algo más bajos siguen Jimena y su criada/confidente Elvira; y 4) el conde Lozano y su allegado Peransules, que intenta sin éxito la mediación como enviado del rey.

Cuadrando con la figura real, Fernando asume el mayor número de réplicas que van dirigidas a todos los personajes en escena. En cuanto a los soliloquios y afines –réplicas que no van dirigidas sino al propio emisor y al espectador–, Jimena asume el máximo valor, seguida de Diego, Rodrigo y Urraca. Son estos personajes –y este procedimiento de «soledad conversacional»– los que ahondan la intensidad del drama que viven, de su frustración, de su contradicción interna.

Quién habla con Quién (personajes principales) en *Le Cid*

Oyentes:	Chimène	Rodrigue	Diègue	Urraque	Gomes	Fernand	Elvire	Arias	Sanche	Léonor	Todos	#Ø	LinHabla
Hablantes:													
Chimène		28	0	15	0	17	24	0	6	0	2	0	92
Rodrigue	27		9	0	11	5	4	0	0	0	0	1	57
Diègue	0	11		0	14	15	0	0	0	0	0	2	42
Urraque	15	0	0		0	0	0	0	0	19	0	1	35
Gomes	0	11	15	0		0	1	11	0	0	0	0	38
Fernand	14	4	5	0	0		0	5	4	0	0	0	32
Elvire	21	5	0	0	1	0		0	0	0	0	1	28
Arias	0	0	0	0	10	4	0		0	0	0	0	14
Sanche	7	0	0	0	0	5	0	0		0	0	0	12
Léonor	0	0	0	16	0	0	0	0	0		0	0	16
ColOyente	84	59	29	31	36	46	29	16	10	19	2	5	366
													96% del total

El cuadro de *Le Cid* retiene los mismos 8 primeros hablantes, más, en este caso, el príncipe Sancho y Leonor, servidora de Urraca¹⁹. Destacan en él unas parejas conversacionales semejantes a las de la pieza fuente, pero varias sorpresas nos aguardan en ese aparente paralelismo: 1) la pareja Jimena-Rodrigo ocupa ahora el primer rango, con sensible diferencia, y suplanta así a la pareja Urraca-Rodrigo, cuyos valores son ahora literalmente nulos: ¡no se comunican en absoluto! [nótese, sin embargo, que la conversación entre Jimena y Sancho se hace aquí visible, mientras que en la pieza española era prácticamente inexistente]; 2) se mantiene y se acrecienta la conversación

¹⁸ Este conjunto de hablantes/oyentes asume el 79% del total de las réplicas de la pieza.

¹⁹ Este conjunto de hablantes/oyentes asume el 96% del total de las réplicas de la pieza.

entre Jimena y su criada Elvira; 3) sigue de cerca el nivel conversacional de la nueva pareja paralela a esta: Urraca y Leonor; 4) acrecienta finalmente sus valores una pareja conversacional que se mostraba solo débilmente en la pieza española: Urraca y Jimena, enfrentadas en el amor.

Los soliloquios no faltan en la pieza francesa pero su número disminuye significativamente (así como el de las réplicas dirigidas a todos los personajes presentes en escena). La intensidad pasa ahora por otros medios, a través de sostenidas conversaciones entre parejas que se rebelan desgarradamente –contradictoriamente– contra la pérdida del amor y contra el rol que la sociedad les impone.

Pero, para observar la evolución de este fenómeno, planteémonos una segunda pregunta relativa a la enunciación: ¿de qué hablan los personajes en esas conversaciones? Para ello hemos elaborado una corta lista de formas léxicas que reúnen estas tres características: 1) son formas «semánticamente llenas» y relevantes en la trama; 2) son de la misma raíz en ambas lenguas y conservan un significado esencialmente paralelo; 3) poseen una frecuencia estadística significativa en ambos textos (están entre las frecuencias más altas que se observan en los sustantivos). He aquí la lista:

Lista de interrogación		
<i>Mocedades</i> frecuencia	<i>Le Cid</i> frecuencia	incluye
padre 51	père 70	
sangre 47	sang 41	
alma 42	âme 36	l'âme (1)
honor 33	honneur 67	l'honneur (22); d'honneur (11)
corazón 20	coeur 43	
amor 16	amour 56	l'amour (13); d'amour (3)
muerte 13	mort 50	
Total 222	Total 363	

Observemos ante todo que el número de ocurrencias –con un volumen de textos sensiblemente igual, como hemos visto– es muy superior en el texto francés, pero vayamos más al detalle y veamos cómo se distribuye esta doble lista de ocurrencias entre los hablantes de ambos textos:

Quién dice... en <i>Las mocedades del Cid</i>								
	padre	sangre	alma	honor	corazón	amor	muerte	Total
Rodrigo	17	11	11	8	2	9	2	60
Diego	0	13	8	10	4	0	2	37
Fernando	3	3	4	1	2	1	1	15
Jimena	12	7	11	5	3	2	6	46
Urraca	5	1	5	1	3	4	0	19
Sancho	5	1	0	1	4	0	1	12
Lozano	1	3	0	5	1	0	0	10
Arias	0	2	1	0	1	0	0	4
Total	43	41	40	31	20	16	12	203
Max.	Rodrigo	Diego	Rod/Jim	Diego	Die/San	Rodrigo	Jimena	91% de ocurrencias

Quién dice... en <i>Le Cid</i>								
	père	sang	âme	honneur	coeur	amour	mort	Total
Rodrigue	20	7	8	23	8	10	13	89
Diègue	3	7	2	14	3	6	3	38
Fernand	3	2	2	3	4	1	2	17
Chimène	31	19	10	16	8	14	21	119
Urraque	5	3	6	2	10	17	3	46
Sanche	0	1	3	0	4	3	1	12
Gomes	3	2	2	7	3	1	1	19
Arias	0	0	0	0	2	0	0	2
Total	65	41	33	65	42	52	44	342
Máx.	Chimène	Chimène	Chimène	Rodrigue	Urraque	Urraque	Chimène	94% de ocurrencias

Entre los personajes, Diego se mueve relativamente poco entre un texto y otro. Sin embargo, el aumento relativo de ocurrencias en la lista francesa produce de hecho una polarización al concentrarse estas en tres personajes: en Rodrigo, por supuesto, pero de manera mucho más visible en los personajes femeninos, Jimena, que pasa a ocupar el primer rango de enunciación de la lista, y Urraca, sintomáticamente con el máximo de ocurrencias de la forma *amour*. En *Mocedades*, *amour* queda preponderantemente en boca de Rodrigo y esas ocurrencias siguen estables en el texto francés, pero ahora es el discurso de las mujeres el que asume los valores máximos de esa forma léxica. Y lo mismo ocurre con *coeur* (en boca de Urraque y de Chimène) y hasta con *honneur*, con una subida fulgurante de Chimène que sobrepasa las ocurrencias de Diègue.

El amor de Jimena por el hombre que se ha visto obligado a matar a su padre quedaba manifiesto en la obra de Castro por una estratagema tan salomónica como teatral: la falsa noticia de la muerte de Rodrigo, tras la segunda demanda de Jimena al rey. Ese golpe de sorpresa queda difuminado en la pieza de Corneille, donde solo se mantiene el suspense del desafío final. Y antes de ese encuentro Chimène le dice a Rodrigue:



Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
 Adieu, ce mot lâché me fait rougir de honte.²⁰
 [Sal vencedor de un combate cuyo premio es Jimena.
 Adiós, estas palabras escapadas de mi boca me hacen enrojecer de vergüenza.]

El amor lo gritan Chimène y Urraque haciendo efectivamente enrojecer a sus confidentes y hasta las paredes. Y esa «inmoralidad femenina» es precisamente lo que no le perdonarán a Corneille muchos de los que poseen los medios de tomar la voz y la pluma. Cuando la controversia se convierte en un asunto de estado, el ministro-cardenal Richelieu corta el juego con los *Sentiments*²¹ de su flamante *Académie française*, en los que ordena –de su puño y letra– mitigar la condena de la obra espolvoreando algunas flores al autor.

Richelieu tenía encima de la mesa la Guerra de los Treinta años, el despunte del jansenismo, la bomba de relojería de Port-Royal y la extrema derecha populista de entonces que eran los *devotos*: demasiado como para dejar prender además la mecha de las «pasiones femeninas», con una Jimena y una Urraca interpretadas por dos actrices de bandera, respectivamente Marguerite Béguin *la Villiers* y Madeleine Bouget *la Beauchasteau*... y con el *vulgo* aplaudiendo a rabiar en el teatro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Académie française, *Les Sentiments de l'Académie française sur la question de la Tragi-comédie du Cid de Corneille*, Paris, Jean Camusat, 1637.

CASTRO, Guillén de, *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro*, Valencia, imprenta de Felipe Mey, 1618.

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

CORNEILLE, Pierre, *Excuse a Ariste*, Paris, 1637.

²⁰ *Le Cid*, vv. 1566-1567.

²¹ *Les Sentiments de l'Académie française sur la question de la Tragi-comédie du Cid de Corneille*, noviembre de 1637.



- , *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, chez l'imprimeur Augustin Courbé, 1637.
- , *Théâtre de Pierre Corneille, avec des Commentaires*, Genève, ed. Voltaire, 1764.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo De Oro*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos-GRISO, 2004, pp. 51-59.
- GASTÉ, Armand, *Documents relatifs à la querelle du Cid*, Rouen, Imprimerie Cagniard, 1894.
- , *La querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Paris, H. Welter, 1898.
- PICOT, Émile, *Bibliographie cornélienne*, Paris, Auguste Fontaine, 1876.
- SCUDÉRY, Georges de, *Observations sur le Cid*, Paris, 1637.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Cid en el teatro del Siglo de Oro español. Las múltiples caras de una figura persistente», en *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, pp. 49-78.



<https://doi.org/10.14643/72F>

RECIBIDO: JULIO 2018
APROBADO: OCTUBRE 2018

