

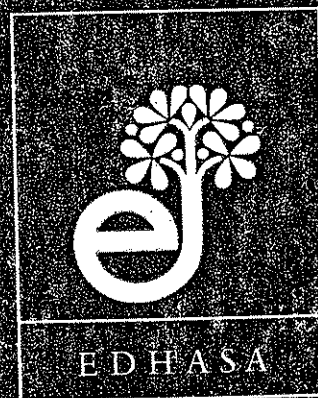
R. MENENDEZ PIDAL
**en torno al
poema del cid**

EDHASA



CID CAMPEADOR

(Rodrigo Díaz de Vivar apellidado el)
*Famoso guerrero español, terror de los
mahometanos*



© EDHASA, Infanta Carlota, 129. Barcelona - 15

Director de la colección, Félix Grande

Maqueta, José M.^a Guelbenzu

Depósito Legal: B. 36075-1970

Printed in Spain

INDICE

El poema de Medinaceli	9
La épica medieval en España y en Francia	73
Fórmulas épicas en el Poema del Cid	103
Dos poetas en el <i>Cantar de Mio Cid</i>	115
Sobre la fecha del <i>Cantar de Medinaceli</i>	175
Una duda sobre el duelo en el Poema del Cid	183
Mitología en el Poema del Cid	191
Recapitulación final	199
Bibliografía	235

EL POEMA DE MEDINACELI

FECHA DEL POEMA Y ESTADO
EN QUE LLEGO A NOSOTROS

El *Cantar de Mio Cid* es el primer monumento de la literatura española que ha llegado hasta nosotros; pero, naturalmente, no es probable que este primer documento conservado sea el primero que se escribió. Además es esto improbable si atendemos a otra consideración. Pertenece el Cantar a un género, el de la poesía épica castellana, que vivió hasta el siglo XV y produjo otros cantares dedicados al mismo Cid, a Fernán González, a los Infantes de Lara, a Bernardo del Carpio, a Carlomagno y a otros héroes, así españoles como franceses. La casi totalidad de estos poemas se ha perdido, quedando de ellos tan sólo extractos en prosa u otras secas noticias. Claro es que, dentro de este género, que tantas pérdidas ha sufrido, es increíble que el primero y casi único texto conservado sea precisamente el primero que se escribió. En fin, hay motivos muy poderosos para creer que ciertos cantares dedicados al rey Rodrigo, a los Infantes de Lara y al infante García, precedieron al del Cid. Este, según los indicios, fue escrito hacia el año 1140.

Este *Cantar de Mio Cid*, resto casi único de la poesía heroico-popular castellana, se conserva en un manuscrito, único también, copiado en el año 1307 por un tal Pedro Abad.

Para hacer su copia, este amanuense se sirvió de un texto muy antiguo, el cual contenía ya ciertos yerros que nos permiten asegurar que no era ciertamente el primitivo original escrito hacia 1140.¹ A la copia de Pedro Abad le falta una hoja en el comienzo y dos en el interior del códice.

En el mismo siglo XIV, en que vivió Pedro Abad, cierta *Crónica de Veinte Reyes de Castilla* prosificó nuestro poema para incorporarlo a la narración del reinado de Alfonso VI. El manuscrito del Cantar que sirvió para esta tarea no fue el de Pedro Abad que hoy poseemos, y, por tanto, el concurso de la *Crónica* nos es inestimable para conocer el texto primitivo del Poema; aun a través de la prosa de la *Crónica* se descubren restos de frases y versos del original que nos proporcionan muy útiles variantes y, sobre todo, gracias a esta *Crónica* podemos conocer el relato del Poema en la parte correspondiente a las hojas perdidas del manuscrito de Pedro Abad.

ARGUMENTO DEL POEMA

El asunto tratado en el Cantar de Mio Cid es el siguiente:

Cantar primero: El destierro. Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, es enviado por su rey Alfonso a cobrar las parias que los moros de Andalucía pagaban a Castilla. Al hacer esta recaudación de tributos, el Cid tiene un encuentro con el conde castellano García Ordóñez, a la sazón establecido entre los moros, y le prende afrentosamente en el castillo de Cabra. Cuando el Cid vuelve a Castilla es acusado por envidiosos cortesanos de haber guardado para sí grandes riquezas de las pa-

¹ Véase para todo esto R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid, texto, gramática y vocabulario*, I, 109, pág. 32.

rias, y el rey le destierra. Alvar Fáñez, con otros parientes y vasallos del héroe, se van con él al destierro. (Este relato corresponde a la parte perdida del códice.) El Cid parte de Vivar para despedirse de su mujer, que, con sus dos hijas, aun niñas, está refugiada en el monasterio de Cardeña, y al dejarlas allí abandonadas, el héroe pide al Cielo le conceda llegar a casar aquellas niñas y gozar algunos días de felicidad familiar (versos 1-284). El plazo del destierro apremia, y el Cid tiene que acortar su despedida, para salir de Castilla a jornadas contadas; otra preocupación le apremia más de cerca: la de poder en el destierro sostener su vida y la de los que le acompañan (v. 285-434). Los éxitos del desterrado son al principio penosos y lentos. Primero gana dos lugares moros: Castejón, en la Alcarria, y Alcocer, orillas del Jalón, y vende a los mismos moros las ganancias hechas (v. 435-861). Luego se interna más en país musulmán, haciendo tributaria suya toda la región desde Teruel a Zaragoza, mientras Alvar Fáñez va a Castilla con un presente para el Rey (v. 862-950). El desterrado prosigue su avance sobre las montañas de Morella y tierras vecinas, que estaban bajo la protección del Conde de Barcelona, y prende a éste, dejándole generosamente en libertad al cabo de tres días de prisión (v. 951-1086).

Cantar segundo: Las bodas de las hijas del Cid. Desde las mismas montañas de Morella, el Cid se atreve ya a conquistar las playas del Mediterráneo, entre Castellón y Murviedro, llegando en sus correrías hasta Denia (v. 1086-1169) y logrando, al fin, tomar la gran ciudad de Valencia (v. 1170-1220). El Rey moro de Sevilla, que quiere recobrar la ciudad perdida, es derrotado, y del botín de esta victoria el Cid toma cien caballos y los envía con Alvar Fáñez al rey Alfonso, para rogarle permita a doña Jimena ir a vivir en Valencia. En ésta queda establecido sólidamente el cristianismo, pues el Cid ha hecho allí obispo a un clérigo, tan letrado como guerrero, llamado don Jerónimo (v. 1221-1307). Alvar Fáñez, previo el permiso del Rey, lleva a Valencia la mujer y las hijas del Cid; éste las recibe con grandes alegrías y les muestra desde el alcázar la extensión de la ciudad conquistada y la riqueza de su huerta (v. 1308-1621). El rey de Marruecos, Yúcef, quiere a su vez recobrar Valencia, pero también es derrotado por el Cid; del inmenso botín de esta batalla, el Cid envía doscientos caballos al Rey, siendo Alvar Fáñez el encargado tercera vez

de este mensaje (versos 1622-1820). Tan repetidos y ricos regalos del Cid al Rey producían en Castilla gran admiración hacia el desterrado héroe; pero, al mismo tiempo, mortificaban la envidia del conde García Ordóñez, el vencido en Cabra, y despertaban la codicia de unos parientes del Conde, los Infantes (o jóvenes nobles) de Carrión que, para enriquecerse, quieren casar con las hijas del conquistador de Valencia. El Rey mismo, estimando muy honroso para el Cid el casamiento, se lo propone a Alvar Fáñez (v. 1821-1915). El Cid y el Rey se avistan a orillas del Tajo; el Rey perdona solemnemente al desterrado y éste accede a casar sus hijas con los Infantes de Carrión, pues aunque le repugna el orgullo nobiliario de los novios, no quiere negarse a la petición del Rey, por quien tanta veneración siente (v. 1916-2155). El Cid se vuelve a Valencia con los Infantes y allá se celebran las bodas (v. 2156-2277).

Cantar tercero: La afrenta de Corpes. Los Infantes de Carrión dan muestra de gran cobardía, sobre todo en la batalla que el Cid tiene contra el rey Búcar de Marruecos, que nuevamente viene a recobrar Valencia (v. 2278-2491). El Cid, después de vencer y matar a Búcar, se siente en el colmo de su gloria: ya no es el pobre desterrado de antes; se halla rico, poderoso, temido; piensa someter a tributo todo Marruecos, y hasta se enorgullece de sus nobles yernos, cuya cobardía ignora (v. 2492-2526). Estos, empero, que no podían sufrir las burlas de que eran objeto por su falta de valor, quieren vengarse del Cid afrentándole en sus hijas, y le piden permiso para irse con ellas a Carrión. El Cid, sin sospechar la maldad de sus yernos, accede, y los despide colmándolos de riquezas; pero, al bendecir a sus hijas, siente el ánimo abatido por malos agüeros y tristes presentimientos (v. 2527-2642). Los Infantes emprenden su viaje, y en cuanto entran en tierras de Castilla, en el espeso robredo de Corpes, azotan cruelmente a sus mujeres y las dejan allí medio muertas (v. 2643-2762). Al saber tal deshonor, el Cid envía a Alvar Fáñez a recoger a las hijas abandonadas y despacha a Muño Gustioz que pida al Rey justicia: «el Rey fue quien casó mis hijas; toda mi deshonor es también de mi señor» (v. 2763-2919). Condolido el Rey, convoca su corte en Toledo. A ella acuden los Infantes; aunque van de mala gana, van confiados en un poderoso bando de parientes, a cuya cabeza está el conde García Ordóñez, el antiguo enemigo

del Cid. Este llega a Toledo el último (v. 2920-3100). Al abrirse la sesión de la corte, el Cid expone sus agravios, pidiendo a los Infantes, primero la devolución de las dos preciosas espadas *Colada* y *Tizón*, después la entrega de la dote de las hijas, y a ambas cosas tienen que acceder los demandados (v. 3101-3249). Pero el Cid demanda tercera vez, y ahora exige la reparación de su honor mediante una lid. En vano los Infantes se alaban de su conducta, despreciando a las hijas de un simple infanzón como indignas de emparentar con los Condes carrionenses. El Cid responde al conde García Ordóñez recordándole su prisión en Cabra, pero a los Infantes no se digna contestarles; los parientes del héroe son los que les echan en cara su cobardía y les retan de traidores (v. 3250-3391). En esto, dos mensajeros entran en la corte a pedir las hijas del Cid para mujeres de los Infantes de Navarra y de Aragón, países de donde serán reinas. El Rey accede a este tan honroso casamiento, y reanudando el reto interrumpido, ordena que la lid se haga en las vegas de Carrión (v. 3392-3532). Allí, en su misma tierra, los Infantes quedan vencidos por los del Cid y declarados traidores (v. 3533-3706). Las hijas del Cid celebran su segundo matrimonio, mucho más honroso que el primero, pues por él los Reyes de España se hicieron parientes del héroe de Vivar (v. 3707-3730).

ELEMENTO HISTORICO DEL POEMA

Este poema tiene un fondo histórico considerable. El rey Alfonso VI, durante los primeros años de su reinado, distinguió mucho a Rodrigo Díaz de Vivar, hasta el punto de casarlo con *Jimena Díaz*, hija del Conde de Oviedo, mujer de sangre real, pues era nieta de Reyes, prima hermana del Rey. Rodrigo fue enviado por Alfonso a cobrar las parias del Rey moro de Sevilla, y en esta excursión hubo de prender en Cabra al conde García Ordóñez y a otros nobles cristianos que, ayu-

dando al Rey de Granada, atacaron al moro tributario de Alfonso VI. Este, a poco, enojado por cierta incursión que Rodrigo hizo contra el reino musulmán de Toledo, desterró al héroe, en el año 1081.

El Cid se refugió en Zaragoza, al servicio del Rey moro, y sobre éste ejerció durante varios años una especie de protectorado. Entonces el Rey moro de Lérida estaba, a su vez, bajo la protección del *Conde de Barcelona*, Berenguer Ramón, el Fratricida, y ambos, con varios otros condes catalanes y los señores de Rosellón y Carcasona, sitiaron el castillo zaragozano de Almenar. El Cid les atacó y venció, y aun tuvo prisionero al Conde de Barcelona con otros muchos caballeros, dejándoles después ir en libertad (1082). Venció también al rey Sancho Ramírez de Aragón, otro aliado del Rey de Lérida, y en el reino de éste devastó la comarca de Morella.

Entretanto, el rey Alfonso devolvió su gracia al desterrado, y en los años 1087 y 1088 el Cid estuvo en el reino de Castilla y recibió donaciones reales. Pero en 1089, con motivo de la excursión de Alfonso al castillo de Aledo, en Murcia, a la cual no llegó a tiempo el Cid, fue éste de nuevo acusado por los envidiosos. El Rey ahora le confiscó heredades y riquezas, sin querer oír el juramento que en disculpa el Cid quería hacerle, y consintiendo sólo en dejar libres a la mujer e hijos del héroe, que había aprisionado cruelmente. El Cid entonces volvió a pelear contra el Rey de Lérida, corriendo las montañas de Morella, en las cuales aprisionó segunda vez al Conde de Barcelona. De nuevo éste probó la generosidad de su vencedor, y trabó con él íntima amistad. Berenguer renunció al protectorado de las tierras de moros, cuya defensa tan cara le costaba, y lo confió al Cid (1090-1091). Aún más: andando el tiempo, el sobrino de Berenguer, Ramón Berenguer III, llamado el Grande, conde también de Barcelona, se casó con María, hija del Cid (h. 1098).

Seguro ya por esta parte, el Cid se dedicó a conquistar el litoral valenciano. Otra vez, a instancias de la Reina de Castilla, intentó congraciarse con Alfonso, auxiliando a éste en una incursión que hacía contra los almorávides en Andalucía, y otra vez el Rey se mostró receloso y airado (1091). El Cid tuvo que volverse a alejar de su Rey, y para vengarse de otro agravio, escogió la persona de su antiguo enemigo el conde García Ordóñez. El Cid le desafió y saqueó su condado terriblemente,

sin que el Conde se atreviese a pelear. Vuelto a sus conquistas, puso sitio a la ciudad de Valencia, la cual tomó en 1094.

El emperador de los almorávides, Yúsuf, que a partir del año 1090 venía apoderándose de la mayor parte de la España musulmana, intentó repetidas veces despojar al Cid de sus conquistas; pero sus ejércitos fueron dispersados o vencidos. El Cid afirmó aún más su dominio en las playas levantinas con la conquista de Almenara y de Murviedro, en 1098, tanto, que restauró allí la antigua diócesis, haciendo que el Metropolitano de Toledo ordenase obispo de Valencia al clérigo francés *don Jerónimo* de Périgord.

Después de la muerte del Cid (1099), doña Jimena mantuvo a Valencia contra los ataques de los almorávides, casi por espacio de tres años; pero tuvo, al fin, que pedir auxilio a su primo el rey Alfonso, el cual acudió a socorrerla, llevándose-la consigo a Castilla, juntamente con el cadáver de Rodrigo, e incendiando a Valencia antes de abandonarla (1102). Ya hemos dicho que una hija del Cid, María, estuvo casada con el Conde de Barcelona; la otra, Cristina, casó con el infante de Navarra, Ramiro.

Como vemos, el Cantar concuerda en hechos fundamentales con la historia averiguada del Cid; la enemistad del Cid con el conde García Ordóñez y la prisión de éste en Cabra; el destierro del Cid; la prisión del Conde de Barcelona; las campañas en tierras de Zaragoza, en las montañas de Morella y en las playas de Valencia; la conquista de esta ciudad y el ataque rechazado de Yúsuf de Marruecos; el episcopado de don Jerónimo en Valencia; el casamiento de una de las hijas del Cid con un Infante de Navarra. Hasta en menudos pormenores coincide el Poema con los datos históricos: la estancia del Cid en Barcelona, a que alude en los versos 962-963, consta por la Historia latina²; y si el Cid en el Cantar consulta frecuentemente los agüeros (11-13, 859, 2615), sabemos que el Cid histórico era muy dado a esta superstición, tan arraigada entonces entre gentes de guerra, pues el Conde barcelonés se

² «Ille autem de regno Castellae exiens Barcinonam venit, amicis suis in tristitia relictis. Deinde vero ad Caesaraugustam venit.» (Risco, *La Castilla*, página xix.)

lo echa en cara en la carta de desafío que le dirigió, diciéndole que más confiaba en los agüeros que en Dios.³

Pero no sólo el héroe, sino casi todos los personajes nombrados en el Cantar son rigurosamente históricos y fueron coetáneos del Cid.

Comencemos por la familia real. Los dos condes, *don Anrrich* (v. 3002, etc.) y *don Remond* (v. 3109, etc.), son los yernos del Rey; los primos Enrique y Ramón de Borgoña, conde de aquél de Portugal (1094 a 1114), y éste de Galicia (1090 a 1107).

Después también son históricos los amigos y vasallos del héroe.

El conde *don Fruela* (v. 3004) es Fruela Díaz, hermano de doña Jimena, conde de León y Astorga, mayordomo del citado conde Ramón de Galicia.

Alvar Fáñez que Corita mandó (v. 735) figura realmente como señor de Zorita en documentos de 1097 y 1107. Fue uno de los más notables caballeros de la corte de Alfonso VI, debelador de los almorávides y reconquistador de la Alcarria. En el reinado de doña Urraca, la hija de Alfonso VI, fue gobernador de Toledo de 1109 a 1114, fecha en que fue muerto por los de Segovia, defendiendo los derechos de su Reina contra los partidarios del rey aragonés Alfonso el Batallador. El Cantar llama a Alvar Fáñez *sobrino* del Cid (v. 2858-3438), parentesco confirmado por la carta de arras de doña Jimena, del año 1074, y supone que el Cid le tiene siempre a su lado, *nos le parte de so braço* (1244). No obstante, las vidas del tío y del sobrino corrieron más apartadas de lo que el Cantar supone, tanto, que la Historia latina del héroe pudo escribirse sin nombrar una sola vez a Alvar Fáñez. Este pudo salir con su tío al destierro, según dice el poeta, pues su firma falta por esos años en los documentos de Castilla, y sólo reaparece entre 1085 y 1087, poco más o menos cuando se repatría el Cid; en este tiempo es cuando Alfonso VI encargó a Alvar Fáñez de entronizar en Valencia a Alcañir, el rey moro desposeído de

³ «Montes et corvi, et cornellae, et nisi et aquilae, et fere omne genus avium sunt dii tui, quia plus confidis in auguriis eorum quam in Deo.» (Risco, *La Castilla*, pág. xxxvi.) Véase *Cantar*, pág. 486o.

Toledo (1085-1086). Después (de 1090 a 1095), vuelve a figurar en los documentos reales, cuando el Cid andaba ocupado en la conquista del reino de Valencia. Luego, pudo estar Alvar Fáñez con su tío en Valencia; pero en 1099, poco antes de morir el Cid, Alvaro peleaba separadamente contra los almorávides y era derrotado en Cuenca.

Martín Muñoz, el que mandó a Mont Mayor (v. 738), fue un caballero que gobernó efectivamente esa ciudad portuguesa con el título de alguacil, y luego fue nombrado por Alfonso VI conde de Coimbra. Ejerció este alto cargo de 1091 a 1094, año en que le sustituye el conde don Ramón de Galicia, yerno del Rey: acaso tal sustitución fue violenta, pues el nombre de Martín Muñoz no figura más en los documentos reales, y sólo volvemos a saber de él en 1111, en que pasa de Aragón a Castilla para guerrear a la reina Urraca, la viuda del citado conde don Ramón. Podemos suponer, en vista de esto, que, enojado con el Rey por su destitución, se fue en 1094 con el Cid a Valencia, aunque no es fácil que se hallase con el héroe castellano al comienzo de su destierro; pues entre 1080 y 1091 servía en Portugal.

Alvar Alvarez y *Alvar Salvadórez*, vasallos del héroe, aparecen citados en la carta de arras de doña Jimena; aquél, como sobrino del Cid.

Muño Gustioz, criado del Cid y su *vasallo de pro*, consta por documentos históricos que era cuñado de doña Jimena y que acompañaba a ésta en Cardeña, durante su viudedad, el año 1113.

Pero Vermúdez, sobrino del Cid y su portaestandarte, según el Cantar, también fue personaje real que ejercía cargos en la corte de Sancho II y figuraba en la de Alfonso VI por los años 1069 y 1085.

Sólo quedan *Félez Muñoz*, otro sobrino del Cid; *Martín Antolínez*, el burgalés, y *Galindo García*, el de Aragón, cuya existencia no consta en historias ni documentos.

La misma historicidad tienen los enemigos del Cid en la corte. El conde *García Ordóñez*, llamado el *Crespo de Grañón* (v. 3112), fue realmente gobernador de Grañón, en la Rioja, por lo menos desde 1094, así como de Nájera lo era desde 1077. Los documentos y crónicas le llaman «don García de Grañón», o «don García el Crespo de Grañón», y los historiadores árabes nos transmiten otro apodo de don García, «Boca-

torcida». Comenzó siendo amigo del Cid, ya que éste le escogió por fiador de sus arras a doña Jimena, en 1074. La enemistad entre ambos debió surgir con ocasión de la referida prisión del Conde en el castillo de Cabra, castillo que debía poseer el Conde, pues llevó también otro sobrenombre: «don García de Cabra». No consta que después el Conde trabajase en la corte contra el Cid, como dice el Cantar; pero nada más natural que así fuese, dada la situación preponderante del Conde en la corte (donde el Rey le honraba sobremanera hasta confiarle la crianza del Príncipe heredero) y dado también que el Cid mostró claramente estar agraviado del Conde cuando le desafió, devastándole su condado de Rioja en 1092. El poeta, empero, es de creer falsease la realidad cuando hace al Rey pronunciar una frase despectiva respecto del Conde (v. 1349), pues nos consta que el Rey no escaseaba las mayores muestras de afecto hacia García Ordóñez, a quien llama en sus diplomas «gloriae nostri regni gerens».

Alvar Díaz (v. 2042, 3007 *b*) figura también en la corte entre 1068 y 1111, frecuentemente con título de gobernador de Oca, vieja ciudad próxima a Burgos.

Per Ansúrez, cuyo nombre se conserva en el verso 3008 *b* (olvidado por el copista Per Abat, pero impuesto por la Crónica de Veinte Reyes) como uno de los personajes del bando de los Infantes de Carrión, es el famoso Conde leonés que engrandeció a Valladolid hacia 1095; su gobierno se extendía sobre un vasto condado entre los ríos Esla y Pisuerga, en el cual se incluían, además de aquella ciudad, las de Zamora, Carrión, Saldaña y toda la Liébana. Este Conde, como principal vasallo de Alfonso VI de León, debió ser rival del Cid, principal vasallo de Sancho II de Castilla, cuando estos dos Reyes hermanos sostuvieron entre sí encarnizada guerra. Sabido es que esta lucha terminó con la derrota de los leoneses. A principios del año 1072 Alfonso VI era derrotado en las inmediaciones de Carrión, la capital del condado de Per Ansúrez, y aunque se refugió dentro de la iglesia de la ciudad, allí fue hecho prisionero por Sancho II y el Cid. El vencedor se apropió el reino de León, y Alfonso fue obligado a expatriarse entre musulmanes, marchándose a vivir con el Rey moro de Toledo. En este destierro le acompañaron los dos nobles y fidelísimos hermanos Pedro y Gonzalo Ansúrez.

Este hermano de Per Ansúrez es el que el Cantar llama

Gonçalvo Ansúrez (v. 3008 y 3690) o *conde don Gonçalo* (v. 2268, 2441), padre de los Infantes de Carrión.⁴

Se comprende bien que la epopeya castellana, cuyo espíritu es frecuentemente hostil a León, mirase con antipatía a estos nobles leoneses que habían militado en el partido opuesto al del Cid. Después, cuando la rivalidad entre Castilla y León fue olvidándose con la unión de ambos reinos, el nombre de Per Ansúrez, generalmente respetado, desapareció de entre los enemigos del héroe castellano en las refundiciones posteriores del Cantar, y hasta se borró del original que copió Per Abat. En cambio, el nombre de Gonzalo Ansúrez, como de personaje desconocido de todos, pudo quedar sin dificultad.

Los hijos de este conde don Gonzalo, Diego y Fernando González, los *infantes de Carrión* del Cantar, *que son mucho orgullosos e an part en la cort* (v. 1938), y cuyo matrimonio con las hijas del Cid el Rey mismo gestiona, también son personajes históricos, pues aparecen al lado de los otros enemigos del Cid, Pedro Ansúrez, conde de Carrión, Alvar Díez y García Ordóñez, como confirmantes en diplomas reales, entre los años 1090 y 1109, titulándose ambos «hijos de conde» y «del séquito del rey» (*filius comitis; de scola regis*). El Cantar dice que eran *de natura de condes de Carrión* (v. 2549, 3296), y, efectivamente, si estos Diego y Fernando González de los diplomas eran, como el patronímico indica, hijos del Gonzalo Ansúrez histórico, resultan sobrinos de Per Ansúrez, *Carrionensium comes*. Dice también el Cantar que son *de natura de los Vanigómez* (v. 3443), y, en efecto, hallamos que los historiadores árabes, desde el siglo X, llaman Beni-Gómez, o sea «hijos de Gómez», a la familia del conde de Carrión, Saldaña, Liébana y Zamora, dándole este nombre a causa de un antepasado, Gómez Díaz, que había sido alférez y yerno del famoso conde de Castilla Fernán González, y conde, a su vez, de Saldaña y Liébana.⁵ Ciertamente que la historia nada sabe de un primer ma-

⁴ Para toda esta cuestión véase *Cantar de Mio Cid*, págs. 544-552.

⁵ Los que combaten la historicidad del Poema, desde Yepes (1616) hasta Milá (1874, véase *Cantar*, pág. 555) y Menéndez y Pelayo (1903, *Antología* XI, 313), lo hacen porque desconociendo el Gonzalo Ansúrez histórico, creían que los Infantes de Carrión no podían ser sino los hijos de un Gómez Díaz, conde de Carrión, uno de los cuales había muerto antes que el Cid ganase a

trimonio de las hijas del Cid con estos Infantes o jóvenes nobles de Carrión; sólo puede decirse que tal matrimonio no es imposible; a pesar del matrimonio histórico de aquéllas con el Infante de Navarra y con el Conde de Barcelona, pues en la Edad Media abundan los casos de segundas nupcias viviendo aún el cónyuge de las primeras,⁶ y aún cabe añadir que, dada la historicidad general del Poema, es muy arriesgado el declarar totalmente fabulosa la acción central del mismo. Más razonable es admitir que debió existir algún trato matrimonial fracasado entre los sobrinos de Pedro Ansúrez y las hijas del Cid, pues hubo un tiempo en que el noble leonés era amigo del héroe castellano: en 1074 Pedro Ansúrez fue fiador de las arras que el Cid dio a doña Jimena.

La parte histórica referente a personajes musulmanes es en el Poema mucho menor. Sólo *Yúcef*, de Marruecos, es un personaje real; *Yúsuf ben Texufin*, primer emperador de los Almorávides (1059-1116). Para identificar a *Búcar* con alguno de los Abu Béker coetáneos del Cid hay dificultades. *Tamin*, rey de Valencia (v. 636), es fabuloso, y no hay la menor noticia histórica de sus dos vasallos *Fáriz* (Háriz) y *Galve* (Gálib); probablemente *Fáriz*, herido por el Cid (v. 760), es recuerdo del moro Háriz, vencido en combate singular por el Cid en Medinaceli. De *Abengalbón* tampoco se sabe nada.

En suma: a pesar de algunos pocos personajes ignorados o fabulosos, el Cantar tiene un carácter eminentemente histórico. Es mucho más histórico, sin comparación, que las chansons francesas.

La geografía del Poema tiene todavía mayor carácter de exactitud. No hay en ella ningún lugar fabuloso, como los que abundan en las chansons francesas, y su estudio atento sugiere una observación importante.

Valencia, y, por lo tanto, no podía haberse casado con la hija del Cid, como dice el Poema. Además, negaban que los Beni-Gómez fuesen condes de Carrión como el Cantar supone, pues ya entonces poseía a Carrión el famoso Per Ansúrez. Ahora bien: éste era hijo de Asur Díaz, hermano del citado Gómez Díaz, condes ambos conjuntamente en Saldaña, hacia 1056, y, por lo tanto, Pedro Ansúrez y sus sobrinos eran tan Beni-Gómez como Gómez Díaz y sus hijos.

⁶ Véase BERGANZA, *Antigüedades de España*, I, 1719, págs. 518 y sigs., y COESTER, *Rev. Hispanique*, XV, 194.

CARACTER LOCAL DEL POEMA TRADICIONES LOCALES QUE ACOGE

Aunque el juglar menciona ciudades de toda la Península y describe itinerarios, que en parte coinciden con grandes vías romanas, únicamente da pormenores reiterados en el camino muy de segundo orden que une a Valencia con Burgos. Y en este camino, varias veces recorrido por los héroes del Poema, sólo da pormenores topográficos, de esos que revelan un conocimiento especial del terreno, entre Medinaceli y Luzón, y también, aunque ya menos, en dos regiones vecinas a ésa: la del robledo de Corpes, al Noroeste, y la de Calatayud, al Nordeste. Considérese además que en esa tierra entre Medinaceli y Luzón, tan repetidas veces presentada al lector por el poeta, no ocurre ningún incidente esencial de la acción épica, salvo que los personajes del Cantar, en sus idas y venidas, pasan por allí, como pasan por otras muchas regiones de España que el juglar no conoce ni describe. Evidentemente el juglar idea la obra en Medinaceli o en sus inmediaciones.

Entre las varias tentativas de localización del Cantar, una de las últimamente formuladas es la de Rodolfo Beer, quien lo supone escrito en el monasterio benedictino de Cardeña, junto a Burgos. Pero si el examen atento de los itinerarios descritos por el poeta nos sugiere la conclusión que dejo apuntada, ella se nos impone con fuerza al examinar el fondo mismo de la obra.

No muestra ésta un especial carácter monástico,⁷ pero sí lo tiene muy marcado de poesía fronteriza.

⁷ El poeta no conoce a Cardeña más que como un monasterio famoso de Castilla. Hasta equivoca el nombre del abad coetáneo del destierro del Cid, poniendo un fabuloso don Sancho (verso 237), en vez del histórico San Sisebuto que rigió el convento durante veinticinco años y dejó en la casa, como es natural, memoria imborrable. Además, un poeta afecto a Cardeña no hubiera dejado de decir, al hablar de la muerte del Cid, que el héroe estaba enterrado en el monasterio. V. *Cantar*, págs. 39 y sigs. BERTONI, *Il Cantare del Cid*, 1912, pág. 160, si bien acepta mi localización del Cantar (pág. 17), cree, a propósito del v. 1286, que nuestro poema tiene un carácter clerical más acentuado que las *Chansons de geste*. «L'autore del Cantare fu, parmi, un chierico, com'è del resto naturale, il quale mirò ad instillare negli ascoltatori e nei lettori, oltre che il rispetto per la religione, l'ossequio per il sacerdozio in generale.» No creo que esta observación tenga bastante apoyo en los tipos del obispo y del abad que figuran en el Poema. Este, en cambio, por su factura y por su metro revélase como obra de un juglar lego.

Lo mismo que la geografía, también la acción del Poema converge bastante artificialmente en torno de Medinaceli, ciudad a la sazón situada en la frontera de Castilla. Toda la verdadera historia del Cid como reconquistador, esto es, el largo y penoso asedio de Valencia, con la toma de Jérica, Onda, Almenar, Burriana, Murviedro y Peña Cadiella, la despacha el juglar en 130 versos; en cambio gasta 450 en referirnos la toma y abandono de dos lugarejos fronterizos como Castejón y Alcocer, suceso ni siquiera mencionado en la Historia latina del Cid, y que, aunque lo supongamos cierto, es enteramente insignificante. La importancia que el juglar concede a este doble episodio de frontera, sólo se explica teniendo en cuenta que Castejón y Alcocer están situados en dos regiones próximas a Medinaceli, donde se contaría por tradición oral la hazaña del Cid en ambos lugarejos. De igual modo puede notarse que mientras el Cantar no menciona una sola vez a Almutamín ni a Almostaín de Zaragoza, ni a Aben Jahaf, los Beni Uégib o Alucaxí de Valencia ni otros notables musulmanes íntimamente relacionados con el Cid histórico, tiene como uno de sus principales personajes al alcaide Abengalbón, desconocido de la historia, pero familiar al poeta porque vivía a una jornada de Medinaceli, en Molina, ciudad musulmana frontera con Castilla. La afrenta de Corpes, episodio central de toda la acción del poema, es también desconocida de la historia y pertenece a la tradición local de San Esteban de Gormaz, pueblo situado a jornada y media de Medinaceli. En fin: el localismo se muestra aún en forma más aguda; el poeta alude otra vez de pasada y un poco impertinentemente a una tradición de hacia San Esteban, extraña al Cid y desconocida no sólo para nosotros, sino para todos los antiguos que no eran de aquella región (v. 2694):

*a siniestro dexan a Griza que Alamos pobló
allí son caños do a Elpha encerró.*

El Poema de Mio Cid está, pues, compuesto en la frontera de Castilla, la cual en el siglo XII era, al parecer, foco de una producción poética, lo mismo que la nueva frontera en el siglo XV lo continuó siendo con la producción de los últimos romances fronterizos salvados del olvido gracias a la imprenta. Ahora bien: Medinaceli fue reconquistada definitivamente hacia

1120, y el Cantar se escribió sólo una veintena de años después. Podemos suponer que el juglar nació allí, ora después de esta última reconquista, ora después de la anterior de 1104, o que, nacido hacia San Esteban de Gormaz, compuso su obra para ser recitada en la plaza de Medina, importante punto de concurrencia y mercado. Atendiendo a alguna particularidad de lenguaje, acaso podríamos sospechar también que el poeta era un mozárabe de Medina.

ELEMENTOS FICTICIOS DEL CANTAR

Lleno de los recuerdos locales de Medina y de San Esteban, el poeta concibió la vida del héroe, según hemos ya apuntado, bajo un aspecto muy particular y con cierta desproporción. Pero si dio demasiada importancia al episodio fronterizo de Castejón y Alcocer, supo aprovecharlo para lograr un efecto artístico, realzando con él el trabajoso engrandecimiento del héroe desterrado; si acogió la tradición de San Esteban, omitida por las historias especiales del Cid, supo hacer de ella una escena trágica de duradero valor, y con acierto la escogió para planear en torno de la misma todo el Poema. En suma, acertó a idealizar esos recuerdos locales, uniéndolos para siempre a la historia poética del héroe y haciéndolos brillar en ella aún más que las hazañas que interesaban a toda España. Y así el poema que originariamente representó la tradición particular de un rincón fronterizo de Castilla, pudo ser recibido por la nación como depositario de recuerdos e ideales comunes, de tal manera, que ese particularismo primitivo sólo se descubre hoy gracias a un detenido análisis crítico.

De igual modo, el poeta tuvo acierto para entresacar de las múltiples noticias que corrían sobre la compleja vida del Cid aquellos rasgos que más armónicamente podían componer su figura heroica. Por ejemplo, redujo a una las dos prisiones del Conde de Barcelona y las dos contiendas con García Ordóñez, y simplificó con verdadero arte las brucas alternativas de

enojo y favor de Alfonso VI, reduciéndolas a una sola y trabajosa progresión en que el desterrado va ganando el favor real.⁸

Para esta elaboración poética de los elementos históricos o tradicionales el juglar echó mano también, como era natural, de episodios puramente ficticios.

Uno de ellos es la aparición del ángel Gabriel al Cid cuando, caminando éste para el destierro, va a abandonar el territorio castellano (v. 405-410); fugaz y único elemento maravilloso del poema.

Otro episodio ficticio es el de las arcas llenas de arena que el Cid deposita en casa de dos judíos burgaleses, diciéndoles que están henchidas de oro, para obtener de ellos un préstamo a cuenta de tal depósito. En multitud de cuentos aparece el ardid de las arcas de arena que se hacen pasar por un tesoro.⁹ Pero quien más que nadie contribuyó a popularizar este tema novelesco en Europa fue el judío converso español Pedro Alfonso, coetáneo del Cid. En su *Disciplina clericalis* incluye Pedro Alfonso un cuento de origen árabe, donde se refiere cómo un peregrino a la Meca se hace pagar una deuda, despertando nueva codicia en el deudor mediante el engaño de diez cofres llenos de piedras, bien pintados por fuera y con herrajes plateados. Este cuidado en el buen aspecto exterior de los cofres es algo semejante al que el Cid pone en el de sus arcas, cubiertas de guardamecí bermejo y con clavos dorados (v. 88), y no sería difícil que el juglar conociese el cuento de la *Disciplina*, dada la gran difusión que ésta tuvo.¹⁰ Por lo demás,

⁸ Véase *Cantar de Mio Cid*, págs. 68-75, y *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*, págs. 111-112.

⁹ Por ejemplo, según Herodoto, III, 123, el persa Orestes tienta la codicia de Policrates de Samos con ocho arcas llenas de piedras y rellenas por cima de oro. Según el Epítome de Justino, XVIII, 4, Dido, para engañar a su hermano, arrojó al mar fardos llenos de arena, como que eran los tesoros de su marido (tradúcelo la *Primera Crón. Gen.*, pág. 34 a 7). Otra caja de arena en el *Portacuentos* de Timoneda, núm. 26 (*Revue Hispanique*, XXIV, 1911). Dos baúles con piedras dentro, confiados en depósito como que están llenos de riquezas, en *Guzmán de Alfarache*, II, 2.º 8.º (*Bibl. Aut. Esp.*, III, 313-314).

¹⁰ *Disciplina clericalis*, XIII, copiado por la *Gesta Romanorum*, 118; por el *Libro de los Enxemplos*, 92, y por multitud de autores medievales, incluso Boccaccio, *Decamerón*, VIII, 10. La gran difusión de la *Disciplina* nos muestra que el tema de las arcas de arena pasó principalmente de Oriente a Europa por intermedio de España; pero no apoyaremos esta opinión, como hace LANDAU (*Die Quellen des Dekameron*, 1884, pág. 264), en el hecho de que

el engaño se practicaba, efectivamente, pues lo vemos descrito en las Partidas: «engañadores hay algunos homes de manera que quieren facer muestra a los homes que han algo, et toman sacos e bolsas e arcas cerradas, llenas de arena o piedras o de otra cosa cualquier semejante, et ponen desuso, para facer muestra, dineros de oro o de plata o de otra moneda, et encomiéndanlas et danlas a guardar en sacristanía de alguna iglesia o en casa de algunt home bueno, faciéndoles entender que es tesoro aquello que les dan en condesijo, et con este engaño toman dineros prestados...».¹¹

Nuestro poeta quiere hacer resaltar cuán falsas eran las acusaciones, que sobre el héroe pesaban, de haber robado parte de los tributos del Rey; el Cid parte al destierro pobre; necesita un préstamo y no tiene garantías que ofrecer a los prestamistas obligados, que eran los judíos. No creo deba mirarse este episodio como una manifestación del antisemitismo medieval, según hacen Bello y Bertoni. El poeta no cae en la vulgaridad jurídica que inspiraba las bulas de los Papas y los privilegios de los Reyes absolutorios de las deudas contraídas con los judíos, pues anuncia que el Cid pagará largamente el pasajero engaño (v. 1436). Después de este anuncio poco importa que el poeta no se acuerde más de decirnos cómo el Cid recompensa a los judíos.¹² Esta omisión se subsanó en la Refundición del *Cantar*, conocida en el siglo XIII por las Crónicas suponiendo que el Cid, al enviar a Alvar Fáñez a Castilla (v. 1286), envía con él a Martín Antolínez, el mismo que había negociado el

el idioma español tenga una voz especial, *manlieve*, para designar el engaño de la riqueza fingida, pues tal voz no es más que una errada fantasía del Dicionario de Autoridades sobre una variante de *manlieva*, error arrastrado a los Dicionarios posteriores de la Academia.

¹¹ *Partidas*, VII, 16.º, 9.º La *Crónica del Cid* parece que toma de las Partidas el detalle de que las arcas del Cid tenían encima de la arena «oro e piedras preciosas», detalle muy impropio de la pobreza del héroe y del pequeño préstamo intentado. Claro es que el engaño descrito en las Partidas es sólo una variante del moderno «timo de los perdigones», que tan frecuentemente se practica.

¹² Una de tantas omisiones del autor, que, comparada con las otras que señalamos en las págs. 49-51 ni siquiera revela un gran desprecio por los judíos, como cree P. COROMINAS en la *Rev. general de Legislación*, sept.-oct., 1900, pág. 247. — Mejor F. SCHLEGEL, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, capítulo VIII, considera el episodio de las arcas de arena como uno de los frecuentes rasgos cómicos que se producen en las figuras heroicas, por el choque de su ideal superioridad con los obstáculos de la realidad ordinaria.

préstamo sobre las arcas de arena, para que pague a los judíos el mismo que les engañó; el Cid, al despedir a ambos mensajeros, les encarga que pidan perdón a los judíos por el forzoso engaño, «pero loado sea el nombre de Dios por siempre, porque me dexó quitar mi verdad».¹³ Estas nobles palabras ajenas a todo antisemitismo, son las mismas que más brillantemente redacta el Romancero:

*rogarles heis de mi parte
que me quieran perdonar,
que con acuita lo fice
de mi gran necesidad;
que aun cuidan que es arena
lo que en los cofres está,
quedó soterrado en ella
el oro de mi verdad.¹⁴*

Otro elemento novelesco del Poema es el episodio del león. Un león que el Cid tenía enjaulado se escapa por el alcázar de Valencia; mientras los Infantes de Carrión se esconden asustados, el Cid se dirige a la fiera, y ésta se le humilla, dejándose conducir a la jaula (v. 2278, 3330, 3363). En el poema de Adenet, *Berte aus grans piés*, escrito hacia 1275, se refiere algo semejante: un león del rey se escapa de su jaula, asustando a todos los del palacio; pero Pepino, que entonces tenía veinte años, mata al animal. Comparando ambos episodios, Pío Rajna no cree «muy improbable» que la leyenda del Cid deba a la de Pepino su león¹⁵; mas esta suposición, ni aun expresada con tanta cautela, me parece aceptable. Primeramente, aunque el poema de Adenet es muy posterior al del Cid, tenemos alusiones muy antiguas a la leyenda de Pepino, en las que también se dice que mató al león. Entonces, como el mismo Rajna reconoce, las semejanzas entre ambas anécdotas son demasiado vagas. En el Cid no se trata del héroe que

¹³ *Primera Crónica General*, pág. 593 b 6; *Crónica particular del Cid*, capítulo 213.

¹⁴ *Romancero del Cid* publicado por Carolina Michaelis, Leipzig, 1871, página 225.

¹⁵ P. RAJNA, *Origini dell'epopea francese*, Firenze, 1884, pág. 463, n.º 2.

mata al león, asunto que es también un lugar común de la poesía épica germánica, ni se pretende tanto revelar el valor del héroe, según el episodio de Pepino y sus afines, cuanto descubrir la cobardía de los Infantes de Carrión. Acaso más significativa semejanza podríamos ver en la novela de la tabla redonda *Ider*, donde el protagonista vence un oso escapado de la cadena y lo lleva cogido por el cuello, como el Cid al león.¹⁶ En fin, en la realidad misma podían repetirse algunas de las circunstancias del episodio del Poema, dada la costumbre de mantener fieras enjauladas en los palacios de los grandes.¹⁷ El fastuoso y vano don Diego Hurtado de Mendoza, tercer duque del Infantado, «tenía para ostentación de su grandeza una casa de fieras, donde criava leones, tigres, onças y otros animales deste género», y cuando festejó al prisionero Francisco I de Francia, a su paso por Guadalajara, en 1525, un león se soltó de noche por el palacio; pero el mayordomo del Duque tomó una hacha encendida, se dirigió al animal y encandilándole con la luz, le cogió de la melena y lo encerró en la leonera.¹⁸

IMITACION FRANCESA

Si no en el pasaje del león, la imitación francesa aparece clara en otros. Desde luego, parece una moda francesa la repetición del indefinido tanto en las enumeraciones descriptivas (v. 1783, 1987, 2114), las cuales además suelen ir encabezadas por el verbo «verfáis», con que el juglar se dirige a sus oyentes y procura sugerirles una viva representación de lo que va a narrar:

¹⁶ *Histoire liter. de la France*, tomo XXX, pág. 203.

¹⁷ J. YAGUAS, *Dicc. de antigüedades de Navarra*, III, 1840, pág. 131 — *Cantar*, pág. 731. — A. SCHULTZ, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig, 1889, I, 452.

¹⁸ A. NÚÑEZ DE CASTRO, *Hist. eclesiástica y seglar de Guadalajara*, Madrid, 1935, págs. 173-174.

*Veriedes tantas lanças, premer e alçar,
tanta adágara foradar e passar,
tanta loriga falssar e desmanchar,
tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,
tantos buenos cavallos sin sos dueños andar.*

(versos 726-730, y casos menos característicos en 1141, 1966-1971, 2400-2406, 3242-3244). Estas formas de describir, que se repiten en el Rodrigo o Poema de las Mocedades del Cid, y en los romances, son muy usadas por los poemas franceses. El «Allí veríais tanto escudo horadado, tanta loriga rota, tanta silla de caballo vacía...» es un verdadero lugar común de las chansons; sirva de ejemplo el *Girard de Vienne*:

*La veissez tante lance brandie...
ce jor y ot meinte selle vuïdie,
et mainte targe et perciée et croissie,
et mainte broïne rompue et desarcie,
cil destrier fuyent parmi la prairie.¹⁹*

La oración narrativa de doña Jimena, pidiendo al cielo protección para el Cid desterrado (v. 330-365), pudiera estar imitada asimismo de los poemas franceses; ofrece dificultad el hecho de que en los más viejos poemas, como Roland, las oraciones de igual tipo son breves, así que las mayores semejanzas tendremos que buscarlas en los poemas posteriores, donde el tema está amplificado.

¹⁹ Véanse más ejemplos en A. BELLO, *Obras*, II, pág. 226; D. HINARD, *Poème du Cid*, pág. 275; MILÁ, *De la poes. her. pop.*, pág. 470. Además, *Cantar*, págs. 336₃₁; 363₁₅; 893₂₀. Añadiré el ejemplo más análogo que hallo en el *Roland*, 1622 (el tercer verso no se halla en el ms. de Oxford):

*La veissez si grant dulur de gent,
tant hume mort e naffret e sanglent...
tant bon cheval par le camp vunt fuïant.*

Comp. 3483. Otro ejemplo: «Et tante targe affreinte, tante broigne faussee, Et tant pie et tant poign, tante teste coupée.» *Destruct. de Rome (Romania, II, 6, etc., v. 34; Comp. 382)*. En el poema francoitaliano de *Berta de li gran pie*: «Doncha verisi mante robe mostrar...» (*Romania, IV, 104, v. 51*). En *Florence de Rome* (ed. Wallensköld, v. 1788-91, comp. 1320-22):

*La veisiez estor de fraiz renouvelé;
la ot tante hanste frainte et tant escu troé,
tant habert desmaillé et tant clavain faucé,
tant cop feru d'espée desus hiaume gemé.*

La oración de doña Jimena dice, por ejemplo:

*Ya señor glorioso, padre que en cielo estás...
prisist encarnación en santa María madre,
en Belleem apareçist, commo fo tu voluntad,
pastores te glorifficaron ovieron te a laudere...
Por tierra andidiste XXXII años, Señor spirital...
Longinos era ciego, que nunca vido alguandre;
diot con la lança en el costado dont yxió la sangre,
corrió la sangre por el astil ayuso, las manos se ovo de untar,
alçólas arriba, llególas a la faz,
abrió sos ojos cató a todas partes;
en ti crovo al ora por end es salvo de mal.*

Compárese ahora la oración de Carlomagno en *Fierabrás* (v. 1169), poema cuya redacción conservada es de hacia el año 1200, pero que debió tener otra forma anterior:

*Glorieus Sire peres, qui en crois fu penés,
et en la sainte Virge et concéus et nés,
en Bethléem, biaux Sire, nasquis en povretés...
et li pastour des cans en ont leur cors sonnés...
P'uis alastes par terre XXXII ans passés...
Et Longis vous feri de la lance es costés;
il n'avoit ainc véu de l'eure qu'il fu nés;
li sans fu par la lance duques as puins coulés;
il en terst a ses ex tantost fu alumés;
Sire merchi cria; tu séus son pensé.*

Otras semejanzas por el estilo pueden buscarse en las demás oraciones de los poemas franceses;²⁰ en vista de ellas

²⁰ He aquí en las oraciones francesas algunos milagros comunes con los de la de doña Jimena: Daniel, Jonás y Lázaro, en *Roland*, 2384, 3100; Jonás, Daniel y resurrección, en *Gaydon*, 2334, 10006; Jonás, Daniel, Susana, en *Amis et Amile*, 1764; Susana, los ladrones crucificados con Cristo, Longinos, Ogier, 11645; nacimientos, magos, Lázaro, Longinos y resurrección, *Gui de Bourgogne*, 2543, 1892; nacimiento, magos, Longinos, *Siège de Narbonne* (comp. *Cantar*, pág. 2614). Véase GAUTIER, *La Chevalerie*, págs. 542-546 y 38, y J. ALTONA, *Gebete und Anrufungen in den altfranzösischen Chansons de geste*, Marburg, 1883, págs. 13-14 (Ausgaben und Abhandlungen de Stengel, IX).

no puedo compartir la opinión de Ríos y de Milá, quienes, entre la oración de doña Jimena y la de las chansons descubrían tan sólo semejanzas ligeras de esas que pueden producirse por analogía del estado social en que vivían los poetas castellanos y franceses.²¹ Es evidente la imitación inmediata. Además se trata de una imitación insistente. El Poema del Cid no debió ser el primero que copió estas oraciones narrativas, y tampoco fue el último. Siglos después hallamos otras oraciones por el estilo en el Poema de Fernán González, 105-113, y en el Arcipreste de Hita, 1-7, es decir, en obras no debidas ya a juglares, sino a clérigos, y ambas acusan un nuevo patrón común, pues, incluyendo milagros iguales a los del Poema del Cid (Daniel, Jonás, Susana), concuerdan en añadir otros nuevos (san Pedro, Ester, santa Marina, los tres niños del horno). Cuando la oración reaparece en la obra de un juglar, en la Gesta del abad Juan de Montemayor, no es ya imitada de Francia, sino del mismo Poema del Cid.

En fin, debemos admitir asimismo como imitada del francés la manifestación del dolor de los personajes por medio de lágrimas. Las circunstancias en que éstas se vierten no tienen nada de especialmente francés. El dolor se manifiesta habitualmente con llanto en los héroes griegos, germanos o románicos, mientras la cólera es un motivo arcaico que hace llorar en pocos poemas romances; así el Cid llora en multitud de ocasiones; pero cuando sabe la felonía que cometieron sus yernos, sólo prorrumpe en un juramento, y al abrazar a sus abandonadas hijas, se sonríe; por otra parte, los personajes anti-páticos, los infantes de Carrión, Ganelón, los pretendientes de la Odisea, tienen sus ojos secos ante la desgracia. Mas aunque las lágrimas aparezcan lo mismo en los personajes de Homero que de Ariosto, las expresiones consagradas del llanto en nuestro Cantar son iguales a las de la epopeya francesa, que es especialmente lacrimosa. En el *Roland* y chansons más antiguas,

²¹ A. DE LOS RÍOS, *Hist. critic. de la literat. esp.*, III, 1863; pág. 140, n.; MILÁ, *De la poesía heroico-pop.*, pág. 467. Las coincidencias casuales son más vagas. Por ejemplo, la absolución de don Jerónimo (1703), «el que aquí muriere lidiando de cara», etc., y la del papa, en el *Couronnement de Louis*, 426-430, «qui en sest jor morra en la bataille. En paradis avra son herber, jage», etc.

plorer des oïlz es la fórmula corriente del dolor, que va haciéndose escasa en las chansons posteriores; *llorar de los ojos* es dominante en el Cantar, y como forma rara, reaparece en algunos romances de gusto francés.²² Las expresiones que ocurren escasamente en nuestro Cantar, *compencaron de llorar* (verso 856) y *lloran de coraçon* (v. 2632) ocurren también, en muchas chansons aquélla, y en el Girard de Roussillón esta.²³

En vista de estos tres casos de imitación francesa²⁴ sin duda se queda corto Milá al creer que no se puede afirmar del autor del Poema que hubiese necesariamente oído un poema

²² Por ejemplo, en el del Marqués de Mantua, «llorando de los sus ojos sin poderse conortar» (*Primavera*, de WOLF, II, pág. 184). Véase *Cantar*, páginas 92^a a 22, 380^{is} y 736^{is}; ahí se verá que la expresión es también frecuente en los poemas de clerecía. También en la literatura francesa, la expresión ocurre fuera de las chansons: en *Saint Alexis*, 222 var.; en las *Altfranzösische Romanzen*, her. von K. Bartsch, 1870, pág. 8, etc.: en la *Passion* varía, pues es «de ssos sanz oïz fort lagrimez».

²³ Véase L. BESZARD, *Les larmes dans l'épopée*, en la *Zeitschrift für roman. Philologie*, XXVII, 1903, págs. 666-668, 531, 651. No trata de la imitación. Nota que la frase *pleurer de cœur* parece meridional, pues sólo se halla en el poema provenzal y en el español; la analogía de estas dos frases es evidente, pero nótese que el uso de la preposición *de* es diferente en una y otra expresión.

²⁴ Pudieran señalarse otras frases del Poema del Cid análogas a las de las chansons, pero que no revelan imitación inmediata, siendo resultado general de la fraternidad de las dos lenguas y literaturas. Alvar Fáñez es el *diestro brazo del Cid* (810, 753) o su *brazo mejor* (3063), y Roland es para Carlos *le destre braz de l' cors* (597); pero es frase corriente «ser el brazo derecho de uno». = «Crebantó la bloca del escudo apart gela echó. Passó-gelo todo, que nada nol valió» (3632), «todas sus guarniciones nada non les valieron». Fernán González, 315, *ninguna nol ovo pro* (3639); prov.: «l'elme ni la cofa no li val», fr., «ne lui gari halbercs ne akemons stoffes». Amadis; «firio al uno dellos de manera que armadura que trajese no le aprovechos». = «Quién vio por Castiella tanta mula preciada» (1966); «Qui dont veïst ces espées saichier» (Raoul de Cambrai); «Qui dont veïst les povres escutiers...» (Li Charoi de Nimes), etc., = *sin falla* (532, 1963, 1806), fr. *sens faille, sans faulseté*. = *alto es el poyo* (864), pudiera tomarse como reminiscencia del famoso verso *hant sunt li pui* del Roland, 814, 1755 (según me indica M. Villette), pero la semejanza es poco significativa, no tratándose en Mio Cid de *poyo* como nombre común en plural, sino como nombre propio en singular, aún hoy subsiste: El Poyo, el cual, en realidad, es muy alto; la coincidencia, parcial solamente, parece efecto de la casualidad, = *por el cobdo ayuso la sangre destellando*, véase *Cantar*, pág. 91^a, es expresión ponderativa análoga a la que usa el Roland de Venecia, v. 1767; *li sangre vermeil envola entresque al braz* (edic. Kölbinger, pág. 52; var. de P.: *li sans vermaus jusqu'as poings en coula*; de T.: *que le sanc cler sur les bras li vola*; de C. y V.: *li sans vermeill jusqu'as piez li cola* (ed. Försters. Alfr. Bibl. VII, páginas 76-77, y VI, pág. 145); pero la analogía es parcial; la frase castellana es más enérgica que la francesa, y tuvo continuidad en la literatura española medieval (*Cantar*, pág. 579^{is}) y aún hoy en Aragón se usa en otras aplicaciones (*hasta el codo*, es calificación elíptica de la fruta que destila jugo abundante al ser mondada con el cuchillo); la semejanza del verso castellano y del francés no indica, pues, imitación, sino cierta comunidad vaga de fraseología románica.

francés, sino sólo que conocía descripciones de batallas que mediata o inmediatamente provenían de la epopeya francesa.²⁵ Un juglar de gesta castellano, en el siglo XII, no podía ignorar el *Roland* y otras gestas anteriores referentes a las guerras de Carlomagno en España, cuando hacia 1110 el monje de Silos se molestaba en protestar contra ellas,²⁶ y cuando los dos héroes Roldán y Oliveros representaban el ideal caballeresco para el poema de Almería, hacia 1150; otras chansons de esta centuria, como la de Ogier, la Mort Aimeri, Amis et Amile, debían también ser conocidas en Castilla, a juzgar por los rastros que de ellas quedan en los romances. Obsérvese que desde fines del siglo XI, a lo largo del camino francés que conducía a Santiago, había barrios enteros poblados de franceses, principalmente del mediodía de Francia, en Logroño, Belorado, Burgos, Sahagún, y fuera de aquella gran vía de peregrinación, en Silos, en Toledo y en otras muchas ciudades. Por fuerza los juglares peregrinos, o los franceses principales que a veces traían sus juglares consigo, harían conocer a su compatriotas establecidos en España los poemas franceses, sobre todo aquellos que contaban con traducción provenzal, como el Fierabrás, cuya oración se parece tanto a la de doña Jimena. Pero tampoco exageremos la influencia extranjera en el Poema del Cid hasta el punto de los que lo creyeron escrito en una jerga medio provenzal o medio francesa,²⁷ o de los que en cada episodio, en cada pormenor, en cada frase del Poema sienten latir la vida de las chansons.²⁸ En los tiempos de Wolf, en que se desconocía

²⁵ MILÁ, *De la poesía her. pop.*, pág. 470. Véase también *De los Trovadores en España*, Obras, II, págs. 538-540.

²⁶ SILENSE, 18 (*España Sagrada*, XVII, 271). Resulta evidente que el Silence alude a chansons francesas cuando se comparan sus palabras («franci falso asserunt») con el capítulo II del libro IV de RODRIGO DE TOLEDO, que manifiestamente es una refutación del *Roland* o de la versión española del mismo («histrionum fabulae»); v. *Rev. Filol. Esp.*, IV, 1917, págs. 151-152 y 155-156.

²⁷ Cítanse en el *Cantar*, págs. 35 y 36.

²⁸ G. BERTONI, *Il cantare del Cid*, Bari, 1912, pág. 15. — Aunque más tem-lado, Bello exagera también al establecer esta comparación: «tan cierto es para nosotros que el autor del Poema del Cid imitó las gestas o historias rimadas de los troveres, como que Moratín, Quintana, Cienfuegos i Martínez de la Rosa han adoptado en sus composiciones dramáticas las reglas, el gusto i estilo del teatro francés moderno. I aún nos atrevemos a decir, después de un atento examen, que es mayor i más visible esta influencia francesa en la antigua epopeya española.» Bello (*Obras*, VI, 260) escribe estas palabras

la épica castellana y hasta se negaba la posibilidad de su existencia, era natural que, apareciendo el Poema del Cid como nota aislada de la literatura española frente a la rica producción épica francesa, se le calificase de simple remedo semierudito de modelos franceses.²⁹ Pero hoy que vemos ese Poema como parte de una completa poesía heroica castellana de carácter muy diferente de la francesa, no puede menos de reconocerse que los pormenores, el argumento y el espíritu general del Poema son completamente otros que los de las chansons; el estilo sólo en muy pequeña parte es semejante;³⁰ el verso mismo, con ser análogo, es muy diferente en aquella y en estas obras literarias.³¹ De modo que la cuestión puede quedar en terreno firme, reconociéndose en el *Cantar un fondo de tradición*

en 1834 para contradecir el supuesto influjo árabe, y preocupado con su nueva y entonces muy rara erudición relativa a las chansons, de las cuales había leído muchas manuscritas en el Museo británico. — E. DE SAINT-ALBIN, *La Légende du Cid*, 1866, I, pág. 223, desearía, «como francés», hallar pruebas en favor de la opinión bastante corriente de que el Poema está imitado del *Roland*, pero no halla la más mínima. Véase también pág. 42, n.

²⁹ Según WOLF en cuanto a la métrica, *Studien*, págs. 415 y sig. D. Hinard ve la influencia francesa en cada pormenor de lenguaje (pág. LXX) y de métrica del Poema, fundándose en puntos de vista que no creo sean hoy aceptados por nadie (v. *Cantar*, págs. 35 y 79); ve también influencia en las costumbres caballerescas, armas y trajes, lo cual me parece evidente; pero no trata en especial de la imitación literaria. — Es increíble que, después de escrito el libro de Milá, F. Körbs sienta como tesis algo más categórico que las afirmaciones anteriores: «Das P. C. ist, eine von einen spanischen juglar verfasste Nachahmung einer a. fr. chanson de geste.» (*Untersuchung der sprachlichen Ei-entümlichkeiten des altsp. P. del Cid*. Frankfurt, a. M., 1893, pág. 63.)

³⁰ Como complemento a nuestra nota 2 de la pág. 28 y como resumen referente al estilo del Poema, copiaré las atinadas observaciones de BERTONI (páginas 24-25), quien ya hemos visto no regatea la influencia francesa: «Dal confronto del "Cantare" con altri monumenti spagnuoli concernenti l'antica epopea (per es. la *Cronaca rimada*) risulta, com' è del resto naturale, che lo stile epico ebbe una speciale fraseologia contesta di locuzioni già fatte e molto care, senza dubbio, al giullari e al pubblico. Così, troviamo sovente il cavallo che fugge "senza padrone", e i pennoni che "s'innalzano e si abbassano", e il "sangue che cola giù dal gomito", ecc. ecc. In genere, non pare que questa speciale fraseologia, che spesso ritorna e costituisce uno degli interessanti caratteri del "Cantare", siasi formata sotto l'infusso della Francia, benchè anche lo stile, qua e là, risenta non poco, come si è evita occasione di vedere, della moda letteraria francese. Ma, anche nella forma, molto di indigeno resta — ed è, per il rispetto stilistico, ciò che più importante e curioso!».

³¹ Aún creo poco exacta la fórmula de J. VALERA, *Discurso sobre el Quijote*, en la *Academia Española*, 25 sept. 1864, pág. 21: «poco importa que el metro y la estructura del Poema del Cid estén imitados de las canciones de gesta; el espíritu es puro, original y castizo en toda la extensión de la palabra».

poética indígena y una forma algo renovada por la influencia francesa.³²

DIFUSION Y EXITO DEL POEMA

El Poema del Cid, compuesto principalmente sobre tradiciones locales de hacia Medinaceli, se hizo pronto popular fuera de su tierra.³³ Acaso no habían pasado diez años de su composición y ya alude a él como famoso el autor del poema de Almería. Los juglares posteriores se inspiraron en él repetidas veces. En el siglo XIII, el poema de Fernán González imitó³⁴ la cortés e irónica despedida que el Cid hace al Conde de Barcelona cuando le devuelve la libertad (v. 1064-1076). En el siglo XIV, el juglar del Abad Juan de Montemayor imitó la huida del rey Búcar (v. 2408-2421) y la oración de doña Jimena (v. 330-365), aludiendo a los mismos milagros que ésta y cayendo en el mismo error cronológico de colocar la bajada de Cristo a los infiernos después de la resurrección. Pero ya en esa imitación de la huida de Búcar se descubre que el Poema del Cid no circulaba en el estado primitivo que hoy conocemos, sino con ciertas alteraciones.³⁵

³² Así lo reconoció ya Huber en 1857; comp. MILÁ, *De la poesía her. pop.*, pág. 88.

³³ En el artículo de A. P. LOPES DE MENDOÇA, *Influencia del Poema del Cid sobre las costumbres, carácter y poesía de la Península hispana* (publicado en *La América*, 8 dic. 1860, pág. 11), no hallará el lector sino la más insustancial declamación.

³⁴ En el pasaje perdido de la libertad que Fernán González da al rey García, al menos en la redacción conocida por el abad de Arlanza, Arredondo. Puede verse el pasaje de Arredondo en C. C. MARDEN, *Poema de Fernán González*, 1904, pág. 189.

³⁵ Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *La leyenda del Abad don Juan de Montemayor*, Dresden, 1903, págs. XVI y XXVII. — TICKNOR, *Historia de la literatura esp.*, I, 28, descubre en el Rodrigo una imitación del Cantar, pero se trata de una descripción de batalla que arriba hemos explicado por imitación francesa, independiente en ambos poemas españoles. Otras semejanzas entre el Rodrigo y el Cid nota C. G. ESTLANDER, *Poma del Cid, I svensk öfversättning*, Helsingfors, 1863, pág. 62, pero son inexpressivas.

Cierto que, en el mismo siglo XIV, Per Abat y la *Crónica de Veinte Reyes* propagaban todavía el texto viejo, pero esto lo hacían por un espíritu arcaizante opuesto al de la mayoría de sus coetáneos.

En los siglos XIII y XIV el Poema circulaba, no en su estado primitivo sino refundido. En efecto: la *Primera Crónica General*, hacia 1289, prosifica todo el Cantar de Mio Cid, y en esa prosificación se observa que si bien el Poema en su primera parte no había sufrido apenas modificaciones, las había sufrido abundantes a partir de la conquista de Valencia por el héroe. La nueva redacción de la obra repara los olvidos del autor primitivo, tiende a hacer más complicada la trama y a agrandar sus proporciones, dando al relato cierto tono de libro de caballerías, con merma de la antigua sencillez heroica.³⁶

Posteriormente, la *Crónica del año 1344* y la *Crónica particular del Cid* incluyen también la prosificación del Poema y nos revelan otro arreglo del texto, donde los cambios son aún mayores: el comienzo del Poema, antes dejado casi intacto, sufre ahora modificaciones; y nuevos personajes toman parte en la acción, como un Martín Peláez el Asturiano, que logró vida dramática en el teatro de Tirso de Molina.

Por medio de estas refundiciones sucesivas la vida del Poema se prolongaba a través de los siglos, poniendo su relato en armonía con los gustos de cada época. En el siglo XV, de las refundiciones entonces en uso se derivaron diversos romances populares, en los cuales siguieron viviendo algunos versos del Cantar, relativos a la corte de Toledo, y, sobre todo, al episodio de la huida del rey Búcar, que aún hoy puede oírse de boca del pueblo en oscuros cantos de España, Portugal y Marruecos.

³⁶ Pudiera creerse que los redactores de la Crónica no seguían en estas mudanzas una redacción en verso del Cantar, sino tradiciones orales o propias invenciones. Así piensan Beer y Coester (*Cantar*, págs. 128^a y 117^a). Coester cree que se deben admitir las fuentes no poéticas, sobre todo desde la parte correspondiente al verso 2337, en que las divergencias son más considerables. Pero en esta parte está la huida del rey Búcar, cuyo final modificado (Búcar, según la Crónica, no es muerto por el Cid, sino que huye con vida), tuvo descendencia poética en los romances populares que hoy se cantan conformes con esa modificación, y no es nada probable que un romance popular derive de una Crónica. Además, la fuente poética de las Crónicas resulta evidente por hallarse en ellas trozos rimados, uno de los cuales aprovechamos en el texto del Cantar.

Mas, a pesar de estos romances y de aquellas Crónicas, ni aun por ellos de un modo indirecto, el Poema inspiró a ninguno de los grandes poetas dramáticos del siglo xvii. Nuevas y más brillantes aventuras con que se había enriquecido la leyenda del Cid hicieron olvidar las antiguas; y el Cantar quedó totalmente ignorado, salvo de algunos eruditos, hasta que lo dio a la imprenta Tomás Antonio Sánchez en 1779.³⁷ Pero aun entonces no hemos de esperar que esta edición, hecha cuando en España dominaba el gusto francés, recabase del público un justo aprecio para el viejo Cantar. Téngase en cuenta que la Edad Media estaba generalmente muy desconocida y que faltaban todavía cerca de cuarenta y de sesenta años respectivamente para que Alemania y Francia llegasen a publicar sus *Nibelungos* y su *Roland*. Bastante se adelantó Sánchez con dar a luz el Poema del Cid y apreciar en él «la sencillez y venerable rusticidad», «el aire de verdad» con que nos representa las costumbres y maneras de los infanzones de antaño.

La primera impresión que produjo el recién publicado Poema dista mucho de serle favorable, pues empezó a ser conocido en un tiempo en que toda la literatura medieval era letra muerta, incomprensible, no sólo en España, sino en la mayor parte de los países. Capmany, en 1786, califica el Poema de simple crónica rimada, y escoge como muestras de ella dos pasajes «de los menos inelegantes y bárbaros».³⁸ El gran poeta Quintana era poco más benévolo en 1807, al reconocer que nuestro juglar «no está tan falto de talento que de cuando en cuando no manifieste alguna intención poética»; pero, al fin, el crítico alaba la bella despedida del Cid y Jimena, la gradación dramática y el artificio con que está contada la corte de Toledo, y el buen estilo y animación que se descubre en el primer choque de los Infantes con los campeones de Rodrigo.³⁹ Es verdaderamente chocante que Vargas Ponce pudiese en

³⁷ Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv, t. I, pág. 229.

³⁸ Teatro histórico-crítico de la elocuencia española, t. I, págs. 1-2. MENDIBIL, *Bibliot. selecta de literatura esp.*, Burdeos, 1819, I, pág. xxxix dice del Poema que «nada tiene de épico, y aun casi pudiera disputársele el título de poema». Por este tiempo, FORNER parece aludir al Poema, en la frase chabacana, «algún cartapelón del siglo xiii en loor de las bragas del Cid» (*Carta de Bartolo*, 1790, pág. 66).

³⁹ Colección de poesías selectas castellanas, t. I, pág. xvi.

1791⁴⁰ sentir francamente el «exquisito sabor de antigüedad» del Poema, comparar sus epítetos a los homéricos y leer la obra «con una grata conmoción». Todavía Martínez de la Rosa no podía ver en ella más que un «embrión informe».⁴¹

Mientras en España lograba el Poema tan escaso éxito, el naciente Romanticismo, con su simpatía general por la Edad Media, traía en el extranjero un cambio favorable de Juicio. En 1808, el poeta escocés Roberto Southey, que tanto trabajó en la rehabilitación de la antigua poesía peninsular, conceptuaba el Poema del Cid «como decididamente y sobre toda comparación el más hermoso poema escrito en lengua española»,⁴² y en 1813 añadía, excitando a la revolución literaria: «los españoles no conocen aún el alto valor que como poema tiene la historia métrica del Cid, y mientras no desechen el falso gusto que les impide percibirlo, jamás producirán nada grande en las más elevadas esferas del arte; bien puede decirse sin temor que de todos los poemas que se han compuesto después de la *Iliada*, el del Cid es el más homérico en su espíritu, si bien el lenguaje de la Península era en aquella época rústico e informe».⁴³ Abundando en las ideas de Southey, otro escocés, Hallan, en su *View of the state of Europe during the Middle Age*, 1818, afirma que el Poema del Cid «aventaja a todo lo que se escribió en Europa antes del aparecimiento de Dante»; y esta apreciación fue, sin duda, tenida en cuenta por el angloamericano Ticknor, cuando al examinar el Poema en su *History of spanish literature* (1849) dice: «puede asegurarse que en los diez siglos transcurridos desde la ruina de la civilización griega y romana hasta la aparición de la *Divina Commedia*, ningún país ha producido un trozo de poesía más

⁴⁰ Declamación contra los abusos introducidos en el castellano, presentada y no premiada en la Academia Española el año 1791, Madrid, 1793.

⁴¹ En las Anotaciones a su *Arte Poético*, París, 1828, canto I, nota 10. — MORATÍN, en la nota 3 de sus *Orígenes del teatro español*, hallaba también todo deformado en el Poema: el lenguaje, el estilo, la versificación y la consonancia. (*Bibl. Aut. Esp.*, II, pág. 165 b).

⁴² *Chronicle of the Cid, from the Spanish*, by R. SOUTHEY, London, 1808, pág. ix.

⁴³ Artículo anónimo en la *Quarterly Review*, t. XII, pág. 64 (v. TICKNOR, *Histor. de la lit. esp.*, trad., I, 27, n., y FITZMAURICE-KELLY en *The Morning Post*, 8 febr. 1900. WOLF, *Studien*, pág. 31, n., no atribuye a Southey este artículo).

original en sus formas y más lleno de naturalidad, energía y colorido».⁴⁴

La crítica alemana reconoció el valor del Poema por boca de Federico Schlegel, en 1811. Pero quien de un modo más penetrante juzgó la obra fue el doctísimo Fernando Wolf. Doliéndose éste en 1831 de que ni Bouterwek ni sus traductores españoles hubiesen comprendido el alto valor y la profunda significación del Poema, hace de él uno de los mejores estudios de que ha sido objeto.⁴⁵ Wolf realza, sobre todo, la fuerte unidad que traba las partes de la obra, haciéndolas concurrir al plan artístico que se propuso el juglar. La belleza del Poema no es un producto abstracto y reflexivo, sino que consiste en una «reproducción inconsciente de la realidad, por eso mismo más veraz, más sorprendente». «La exposición desnuda de arte» se impone al ánimo «por la íntima verdad y elevada naturalidad» que respira; es sencilla, ingenua y enérgica. La continua repetición de palabras y frases para designar las mismas ideas y circunstancias, así como los pintorescos epítetos, recuerdan la epopeya griega. Los caracteres, aun los de las figuras secundarias, están trazados con rasgos tan sobrios como eficaces.

Volviendo a las apreciaciones extremas, representadas por la crítica inglesa de Southey y Hallan, podrá observarse que éstos aún no conocían la *chanson de Roland*, la cual podría haberles hecho modificar su parecer. Pues bien: la publicación del Roland en 1837, lejos de perjudicar al Poema, abre en favor de éste un curioso episodio de crítica comparativa. Damas Hinard, tratando de juzgar el Cantar dentro de su tiempo, escogió como punto de referencia el Roland, que hacía pocos años había obtenido una segunda edición, y se tenía, cada vez más, como celebrado modelo. El poeta de Roland era más docto que el del Cid; conocía de la antigüedad clásica cuanto era conocido en su época; condujo su obra con muy buen juicio, y por la unidad y simplicidad de

⁴⁴ *Hist. de la literat.*, por M. G. TICKNOR, traduc. Gayangos-Vedia, 1851, t. I, pág. 26.

⁴⁵ Reimpreso en F. WOLF, *Studien zur Geschichte der span. und port. Nationalliteratur*, Berlín, 1859, págs. 29 y sigs. — También CLARUS, *Darstellung der Spanischen Literature in Mittelalter*. Mainz, 1846, siguiendo a Wolf, nota en el Poema la poética unidad realzada por un arte consumado.

su composición puede ser mirado como precursor de los clásicos franceses del siglo XVII. Pero le faltaba la gran cualidad del poeta: el sentimiento de la vida humana y el poder de expresarlo. La geografía de la *chanson* es fantástica; sus personajes son a menudo imaginarios o monstruosos como los paganos de Micenas, de cabeza enorme y cerdosos cual jabalíes. La acción de estos fantasmas es también imposible. El sonido de la trompa de Roldán se oye a 30 leguas; Turpin, con cuatro lanzadas en el cuerpo, o Roldán, con la cabeza hendida y los sesos que le brotan por los oídos, obran y combaten como sanos. Los ejércitos son enormes, de 360.000 y de 450.000 caballeros. Cinco franceses matan a 4.000 sarracenos. Y la misma falta de naturalidad se observa en la exposición; baste como ejemplo el abuso de las repeticiones: ocho caballeros de Marsilio exponen en sendas coplas su deseo de matar a Roldán; Oliveros manda tres veces a Roldán que toque la trompa, y tres veces Roldán rehúsa; Carlomagno, al hallar muerto a su sobrino, le dirige tres alocuciones interrumpidas por tres desmayos. Tales repeticiones menudean en el Roland, y si pueden ser bellas en un canto lírico, estorban la marcha franca de la poesía narrativa, no produciendo otro efecto que fatigar o desconcertar al lector. Muy al contrario, el juglar del Cid no quiere ostentar su imaginación; la emplea sólo en hacer aparecer ante nosotros la realidad misma; no nos presenta un cuadro de la España del siglo XI, sino que nos transporta a ésta y nos hace asistir a los acontecimientos. Los personajes están pintados con las convenientes medias tintas. El tono y color de la narración se amoldan blandamente al diverso carácter de cada episodio; compárense entre sí el de las arcas de arena, el del Conde de Barcelona, el del robredo de Corpes y el más importante de todos, el de la corte de Toledo, en el cual el oscuro juglar recuerda al más ilustre narrador de los tiempos modernos, a Walter Scott. Cuando así se contemplan, uno frente a otro, el Poema del Cid y la Chanson de Roland, no puede menos de declararse, como hacían los antiguos jueces de campo, que la victoria pertenece al poeta español.⁴⁶

⁴⁶ *Poëme du Cid texte et traduction* par DAMAS HINARD, París, 1858, páginas XIX-XXVII. En sus alusiones al Roland comete Hinard errores que no importa aquí hacer notar.

No pasará por alto en esta comparación al escritor belga L. de Monge,⁴⁷ porque, tomando un punto de partida opuesto al de Hinard, llega a un resultado semejante. Para Monge, el autor del Roland es un bárbaro dotado de genio, lleno de una ignorancia estúpida; mientras el poeta del Cid es «un espíritu culto, que persigue, por cima de las realidades de su tiempo, un ideal más elevado, y hace concurrir todo, con una rara discreción, al fin que se propone». «En el Roland nos choca la dureza de las costumbres, la ferocidad, la intolerancia;⁴⁸ en el Cid, la humanidad, la caridad, la dulzura, al menos relativa.» «En suma: el Poema del Cid es menos grandioso acaso que la Chanson de Roland; pero es menos bárbaro a la par que más real, más viviente, más humano, de una emoción más directamente accesible a los hombres de todos los tiempos».⁴⁹

⁴⁷ *Études morales et littéraires; épopées et romans chevaleresques*, Bruxelles, 1877, pág. 285, «Le Cid et Roland». — E. BARET, *Histoire de la littérature esp.*, París, 1863, pág. 28, dice que el Poema del Cid comparte la exactitud de Homero en lo que concierne al conocimiento de los lugares; pero, sólo atento a los cantos del pueblo, no procura hacer obra de poeta, bien diferente del autor del Roland, que ha leído a Virgilio y se entretiene en crear una geografía fantástica, unos personajes y hazañas imaginarios. No quiere, en punto a invención artística, disputar los derechos de España, pero se inclina a creer que *El Cid* conocía al Roland. — Recogiendo los indicios de imitación y algunas semejanzas que señalan Baret e Hinard, J. FITZMAURICE-KELLY (*A history of spanish literature*, London, 1898, pág. 49, mejor en la traducción francesa. París, 1904, pág. 47) dice: «ce ne sont là que des détails qui, tout en indiquant que la *chanson de geste* française a pu exercer quelque influence extérieure et formelle, ne prouvent pas une imitation directe. Le sujet et l'esprit, dans le *Poema*, sont essentiellement espagnols et, en tenant compte de ce fait que le *juglar* se sert de la formule épique conventionnelle, son œuvre est grande en vertu de sa simplicité, de sa force, de sa rapidité et de sa fougue». — Desconozco el artículo del Vizconde de FRANEAU. «Roland et le Cid», en *Le Museon*, 1883, pág. 21.

⁴⁸ Otro punto de vista opuesto a D. Hinard. Este (*Poème*, pág. xxxi) nota en el cristianismo de ambos poemas el mismo estado infantil; pero observa en el del Poema «no sé qué de más grave, más profundo, más sombrío, más ardiente y más feroz», que anuncia la energía especial con que la inquisición será implantada más tarde en España. A esta vaguedad opone Monge la cita de los versos 534, 541, 802, 851, que muestran la bondad del Cid para con los moros, mientras en el Roland, Carlomagno íntima a los musulmanes vencidos la orden de convertirse, y los que resisten son degollados, ahorcados o quemados vivos. Ya Prescott (*Hist. de los Reyes Católicos*, trad., 1855, pág. 10) había observado en la España medieval una tolerancia muy opuesta al fanatismo de siglos posteriores. Las invocaciones frecuentes a la Divinidad que chocan a Hinard son tan frecuentes en las chansons como en el Poema, según nota Bello (*Obras*, VI, 277) respondiendo a Sismondi, que las tomaba por fruto de influencia árabe.

⁴⁹ Compárese a éste el juicio de E. MÉRIMÉZ, *Précis d'hist. de la litt. esp.*, París, 1922, pág. 42: «Le *Poema*, qui a les mêmes mérites que la *Chanson*, avec moins de rudess toutefois dans les sentiments et une moindre pro-

En fin, debe tenerse presente una comparación más general del poema español con los franceses, hecha hacia 1830 por el venezolano Andrés Bello. Este desconocía el Roland, pero había leído varias chansons manuscritas en el Museo Británico, lectura entonces peregrina aun entre los franceses. Por esto, al ver que Sismondi calificaba al Poema del Cid, sin duda comparándolo con los de Pulci, Boyardo y Ariosto, como el más antiguo compuesto en las lenguas modernas, Bello comprendió que no era con esos poemas con los que debía compararse, «sino con las leyendas versificadas de los troveres, llamadas *chansons, romans i gestes*».⁵⁰ Y continúa: «En cuanto a su mérito poético, echamos menos en el *Mío Cid* ciertos ingredientes i aliños que estamos acostumbrados a mirar como esenciales a la épica, i aun a toda poesía. No hai aquellas aventuras maravillosas, aquellas ajencias sobrenaturales que son el alma del antiguo romance o poesía narrativa en sus mejores épocas; no hai amores, no hai símiles, no hai descripciones pintorescas.⁵¹ Bajo estos respectos no es comparable el *Mío Cid* con los más celebrados romances o jestas de los troveres. Pero no le faltan otras prendas apreciables i verdaderamente poéticas. La propiedad del diálogo, la pintura animada de las costumbres i caracteres, el amable candor de las expresiones, la enerjía, la sublimidad homérica de algunos pasajes,⁵² i, lo que no deja de ser notable en

pension au merveilleux, garde de plus sur elle cet avantage que la lecture en est restée plus facile pour tous.» Pero en estas últimas palabras Mérimé se refiere a la lengua del Poema. — Los modernos romanistas no desarrollan este tema comparativo. GASTON PARIS, *Extraits de la Chanson de Roland*, París, 1896, pág. xxxiv, se limita a decir que «la forma de la Chanson de Roland suscitó en los Cantares del Cid una admirable imitación». G. BERTONI (*Il Cantare del Cid*, Bari, 1912, pág. 25), encariñado de antemano con el Roland, no desvia su primer entusiasmo al traducir el Poema del Cid; cree que éste no llega con mucho al grado de sorprendente belleza de la Chanson de Roland, aunque puede ponerse al lado en muchos respectos. ⁵⁰ BELLO, *Obras completas*, Santiago de Chile, 1881, t. II, págs. 21-22. La primera redacción de este juicio puede verse en el t. VI, pág. 249.

⁵¹ Téngase en cuenta que Bello engloba en la comparación las gestas y los romances o novelas versificadas, y que además creía que el *Mío Cid* había sido escrito a principios del siglo XIII. Para formarse idea de las chansons que Bello conocía, véase *Obras*, II, 206 (*Charlemagne, Girard de Viane*), 214 (*Siège de Narbonne*), 224 (*Brutus*), 226 (*Garin le Loberain, Aimeri de Narbonne, Beuves de Commarcis*), 229 (*Chevalier au Cygne*), etc. Véanse otros que cita en el t. VI, pág. 247.

⁵² Comentando el voto de Alvarfáñez, dice BELLO (*Obras*, II, 219) que los versos 493-505 «son dignos de Homero por el sentimiento, las imágenes i la noble simplicidad del estilo». Por entonces mismo A. DE

aquella edad, aquel tono de gravedad i decoro que reina en casi todo él, le dan, a nuestro juicio, uno de los primeros lugares entre las producciones de las nacientes lenguas modernas.»

Volviendo ahora a la crítica española del Poema, advertiremos que en ella encontraron débil eco la admiración romántica de Southey y el penetrante estudio de Wolf. Amador de los Ríos, en 1863, extremando los adjetivos elogiosos para todos los rasgos, caracteres y episodios de la obra, no dice de ésta en su conjunto más que «acaso se la podría colocar entre los poemas épicos», y que «tampoco sería gran despropósito el clasificar este peregrino poema entre las epopeyas primitivas».⁵³ Por estas palabras se comprende que Bello era completamente desconocido para el autor español.

Mas este atraso crítico se ve compensado de una manera brillante cuando Milá, en 1874, por primera vez en Europa, señaló al Poema su verdadero puesto dentro de una completa literatura épica castellana antes desconocida. Además, Milá nos ofrece una apreciación artística del Poema tan sobria como exacta. El ingenuo relato del juglar, sin apartarse mucho

PURBUSQUE, en su *Hist. comparée des littérat. espagnole et française*, I, 1843, página 41, analizando la escena de la corte de Toledo, dice: «dans ces divers tableaux, tout l'art du poète est son naturel; mais ce naturel n'a-t-il pas quelque chose du sentiment élevé qui inspita l'Iliade? n'est-ce pas la même simplicité d'héroïsme?» También OZANAM, en su *Pèlerinage au pays du Cid* (1853, *Mélanges*, I, pág. 19), dice de la despedida del Cid y Jimena: «Vous reconnaissez l'accent des adieux d'Andromaque et d'Hector, avec la majesté chrétienne de plus; de moins une grâce et un éclat dont la muse grecque a le secret. Dans le poème du Cid comme dans les épopées homériques, nous touchons au fond primitif de toute poésie». El mismo Quintana se acordaba, a pesar suyo, de Homero: «Hay, sin duda, gran distancia entre esta despedida y la de Héctor y Andrómaca; pero es siempre grata la pintura de la sensibilidad de un héroe al tiempo que se separa de su familia; es bello aquel volver la cabeza alejándose, y que entonces le esfuerzen y conhorten los mismos a quienes da el ejemplo del esfuerzo y la constancia en las batallas». No puede pasarse de estos vagos recuerdos homéricos. Por ahora los poemas medievales y los clásicos apenas son materia homogénea propia para la comparación.

⁵³ *Historia crítica de la literat. esp.* III, págs. 202-203. Ni siquiera para en la comparación entre el Roland y el Cid que hace D. Hinard, obstinado sólo en contradecir los indicios de imitación francesa que el crítico francés apunta.—Antes TAPIA, en su *Historia de la civilización española*, Madrid, 1840, I, pág. 280, califica al Poema del Cid de «prosaico y aun vulgar en la mayor parte, aunque de cuando en cuando agrada por cierta naturalidad... También tiene a veces el estilo cierta energía, señaladamente en la descripción de los combates; mas este fuego se apaga bien pronto y vuelve a reinar la prosa monótona, fría y cansada».

de un tono fundamental grave y sosegado, adopta un acento sentido y tierno en las escenas de familia; un tanto cómico en el ardid de las arcas de arena y en el lance del león; sombrío y querreloso en la tragedia de Corpes; para romper con incomparable energía en las descripciones de batallas. Vehementes son también en gran manera las increpaciones y las réplicas, mientras algunas pláticas descubren la candorosa divagación que notamos todavía en bocas populares. Los caracteres físicos y morales de los actores del drama aparecen dibujados con tal claridad y fijeza que se hallarán conformes cuantos traten de analizarlo. «Por tales méritos y sin obstar su lenguaje irregular y duro, aunque no por esto menos flexible y expresivo, su versificación imperfecta y áspera y la ausencia de los alicientes y recursos del arte, bien puede calificarse el Mio Cid de obra maestra. Legado de una época barbaroheroica, fecunda en aspectos poéticos y no desprovista en el fondo de nobilísimos sentimientos, aunque en gran manera apartada del ideal de la sociedad cristiana, es, no sólo fidelísimo espejo de un orden de hechos y costumbres que no serían bastantes a suplir los documentos históricos, sino también un monumento imperecedero, ya por su valor literario, ya como pintura del hombre».⁵⁴

En fin, el crítico de más delicado gusto que España ha tenido, Menéndez y Pelayo, caracteriza el Poema en hermosas páginas.⁵⁵ «Lo que constituye el mayor encanto del Poema del Cid y de canciones tales es que parecen poesía vivida y no cantada, producto de una misteriosa fuerza que se confunde con la naturaleza misma y cuyo secreto hemos perdido los hombres cultos.» Pero el Poema del Cid se distingue de sus semejantes por «el ardiente sentido nacional que, sin estar expreso en ninguna parte, vivifica el conjunto», haciendo al héroe símbolo de su patria; y esto obedece, no a la grandeza de los hechos cantados, que mucho mayores los hay en la historia, sino «al temple moral del héroe, en quien se juntan los más nobles atributos del alma castellana, la gravedad en los propósitos y en los discursos, la familiar y noble llaneza,

⁵⁴ *De la Poesía heroicopopular castellana*, Barcelona, 1874, págs. 240-241.

⁵⁵ *Antología de poetas líricos castellanos*, XI, 1903, págs. 315-317.

la cortesía ingenua y reposada, la grandeza sin énfasis, la imaginación más sólida que brillante, la piedad más activa que contemplativa..., la ternura conyugal más honda que expansiva..., la lealtad al monarca y la entereza para querellarse de sus desafueros... Si el sentido realista de la vida degenera alguna vez en prosaico y utilitario; si la templanza y reposo de la fantasía engendra cierta sequedad; si falta casi totalmente en el Poema la divina (aunque no única) poesía del ensueño y de la visión mística, reflexiónese que otro tanto acontece en casi todos los poemas heroicos, y que a la mayor parte de ellos supera el Mio Cid en humanidad de sentimientos y de costumbres, en dignidad moral y hasta en cierta delicadeza afectuosa que se siente más bien que se explica con palabras y que suele ser patrimonio de los hombres fuertes y de las razas sanas... Y cuando subamos con el Cid a la torre de Valencia, desde donde muestra a los atónitos ojos de su mujer y de sus hijas la rica heredad que para ellas había ganado (v. 1603-1620), nos parecerá que hemos tocado la cumbre más alta de nuestra poesía épica, y que después de tal solemne grandeza sólo era posible el descenso».

La popularidad que Menéndez y Pelayo supo dar en España a los antiguos monumentos poéticos hizo que nuestros escritores modernos leyesen el Cantar y se inspirasen en él. En 1842 podía suceder que un erudito como Jerónimo Borao (cierto que a los veinte años de su edad) compusiese un drama titulado *Las hijas del Cid* sin conocer la antigua Gesta, creyendo que él era el primero que trataba en forma poética la tragedia de Corpes. Muy otro es ahora el caso, cuando hacia 1907, un escritor como Eduardo Marquina se siente llamado a escribir «seriamente» para el teatro mediante la lectura de la gesta del Mio Cid. Y precisamente al leer en ella la escena de Corpes, Marquina experimenta su primera emoción dramática, en el ambiente poco recogido de una redacción de periódico. «Leía —dice Marquina— el Poema del Cid, y recuerdo que cuando ha descrito ingenuamente la afrenta que a doña Elvira y doña Sol infligen sus maridos en el robledal de Corpes, el venerable autor de nuestro cantar de gesta tiene una exclamación: ...¡Si ahora compareciese mio Cid campeador! Sentí el drama en aquellas palabras, y pasó por mi alma la visión tremenda del Cid levantando con sus manos los cuerpos heridos y profanados de sus hijas, y exten-

diendo en el aire su mano vengativa, sin palabras. Yo escribía aquel verano *Las hijas del Cid*. Pero la emoción de aquella noche en lo que tenía de más hondo y sincero, aunque de ella movió el drama y a pesar del drama escrito, me parece que no he vuelto a sentirla nunca».⁵⁶ Ciertamente que en el drama de Marquina se percibe un eco de esta emoción nunca superada: por la escena del robledal cruza una intensa ráfaga de poesía, ora de vida andariega y de melancólicas despedidas, ora de violentos odios reprimidos. Lástima que, absorbido por aquella emoción, el autor no haya sentido la figura misma del Cid, que tan opuesto al del Poema es en el drama.

Debe citarse a Manuel Machado, por una magnífica variación del episodio de la niña burgalesa que despide al Cid, y por una semblanza de Alvar Fáñez inspirada en recuerdos del Poema, especialmente en el de aquellos versos que le presentan chorreando sangre de moros por el codo de la loriga.⁵⁷

Bastará este par de ejemplos para mostrar cómo actualmente parece revivir la fecundidad póstuma del Cantar, hace tantos siglos interrumpida.

VALOR ARTISTICO DEL POEMA

En los juicios anteriormente expuestos acerca del valor artístico del Cantar se hallan los principales puntos de vista desde los cuales éste puede ser apreciado; no obstante, conven-

⁵⁶ E. MARQUINA, «Mi primera emoción», en el ABC del 2 de marzo de 1912, pág. 19. La leyenda trágica titulada *Las hijas del Cid* se estrenó en 5 de marzo de 1908. Marquina cita al frente de la edición de su drama los 16 pasajes del Poema en que principalmente se inspira.

⁵⁷ M. MACHADO, *Alma*, Madrid, 1907, pág. 71. «Castilla» (versos 31-51 del Poema), y pág. 73, «Alvar-Fáñez (versos 503, 781, 2453, 1321-39). — Sobre el paso del Cid por Burgos tiene otra poesía J. J. LLOVER, «De destierro» (en el *Blanco y Negro*, 27 octubre 1912), fijándose especialmente en el verso 20, *Dios qué buen vasallo...*

drá insistir algo en la comparación de este Poema con otros semejantes, aunque no ciertamente para ejercer el inútil oficio de juez de campo, como Damas Hinard, adjudicando la victoria a nuestro poeta o acaso denegándosela.

Se ha advertido por muchos que la producción literaria de la Edad Media se resiente por falta de variedad y de estilo personal; que las diversas naciones europeas poetizan los mismos asuntos y lo hacen casi en el mismo tono unas que otras. Pero muchas veces esta uniformidad que notamos depende sólo de nuestra observación escasa, así como tratándose de una raza extraña de la que sólo rara vez vemos algunos individuos, distinguimos menos las varias fisonomías que dentro de las razas con que convivimos. Hoy, que conocemos la epopeya medieval mejor que antes, podemos decir que el Poema del Cid es obra de una acentuada originalidad.

Uno de los sentimientos dominantes en la épica castellana es la antipatía hacia el reino de León, más o menos agriamente expresada en poemas como el de Fernán González o el del Cerco de Zamora. El Poema del Cid se aparta decididamente de este secular rencor castellano. Siente el respeto más profundo por el antiguo rey de León, Alfonso VI, a pesar de que éste obra injusta y duramente con el héroe, y a pesar de que ese Rey venía mirado con invencible repugnancia por el cantar del Cerco de Zamora; y si es cierto que nuestro Poema muestra odio hacia una familia en parte leonesa, la de los Beni-Gómez, a ella van asimismo unidos personajes castellanos como el conde don García.

También la venganza, pasión eminentemente épica desde Homero en adelante, está tratada de un modo especial en el Poema del Cid. La venganza es cruelmente sanguinaria en el poema de los Infantes de Lara y en el Roland, donde Ruy Velázquez o Ganelón son muertos con treinta caballeros de los suyos; la sombría imaginación que ideó la venganza de Krimhilda en los Nibelungos, no se contentó con menos de 14.000 vidas inmoladas en una fiesta: en Garin le Lorrain y en Raoul de Cambrai los odios de dos familias se alimentan con implacables homicidios. En cambio, el Poema del Cid, apartándose de este encarnizamiento habitual, da a la venganza que la familia del Cid obtiene sobre la de los Beni-Gómez un carácter de simple reparación jurídica; el honor familiar del Cid se reivindica mediante un duelo presidido por el Rey y terminado,

no con el descuartizamiento de los traidores, sino sólo con la declaración legal de su infamia.⁵⁸

Los traidores de los principales poemas tienen grandeza heroica. Hagen viene a ser el verdadero héroe de la última parte de los Nibelungos, y sin llegar a tal extremo, Ganelón y Ruy Velázquez son admirables, a no ser por su crimen. El juglar del Cid toma camino opuesto; pero mejor hubiera hecho en no apartarse de aquella norma. Con reflejar exactamente el prestigio y poder que, en realidad, tuvieron el conde García y los Beni-Gómez, no hubiera hecho sino realzar la figura del Cid. La cobardía de los Infantes de Carrión, si da algunas notas cómicas, que tanto regocijaron a los poetas del romancero, empequeñece demasiado a los enemigos del héroe, que no tienen en sí otro mérito sino el que les presta el favor del Rey.

En cuanto a las relaciones del Cid con el Rey, se ofrecían al poeta dos tipos corrientes: uno, el del vasallo puesto al servicio del Monarca, como *Roland, Guillaume d'Orange* y demás héroes carolingios; otro, el del vasallo rebelde, como *Fernán González, Girart de Rousillon, Doon de Mayence, Renaut de Montauban*. La vida del Cid había tenido alternativas de uno y de otro, aunque predominase en él una lealtad obstinada hacia su injusto señor. El Cid recibió grandes favores de su Rey y ayudó a éste en sus empresas; pero además fue desterrado y devastó, en uso de su derecho, una provincia del reino de Alfonso VI. Pues bien, nuestro juglar no escogió ninguno de aquellos tipos, sino que los fundió, y no con alternativas varias, como en la historia real del Cid o en el poema de *Bernardo del Carpio*, sino en una acción simultánea; el Cid es víctima de la persecución injusta del Rey, y, al mismo tiempo, es leal y generoso con su perseguidor; jamás le guerra; con *Alfons mio señor non querría lidiar* (v. 538), y únicamente se venga de él ofreciéndole dones generosos y conquistas, o sugiriendo al pueblo una frase punzante: *¡Dios qué buen vassallo si oviesse buen señor!* (v. 20). Esta originalidad

⁵⁸ Aun atenuado como está en el Poema del Cid el espíritu vengativo, es notable ver al héroe ansiar la venganza (2894). El, lo mismo que los Infantes, emplean la frase *assís irá vengando* (2762, 3187), cuando ven satisfechos sus agravios y se jactan o dan gracias a Dios de haber logrado vengarse (2719, 2752, 3714).

de nuestro poeta resalta más si tenemos presente que el juglar posterior, el de las *Mocedades de Rodrigo*, no supo sustraerse al gusto corriente, y nos pintó un Cid díscolo con su Rey, lleno de esa arrogancia exagerada que tanto abunda en la epopeya.

La epopeya y la realidad ofrecían a porfía episodios de violencia, atropello y sangre, fácilmente conmovedores; pero nuestro juglar, apartándose de las fórmulas corrientes del género que cultiva, idealiza a su modo la realidad que contempla. Concibió al desterrado héroe siempre magnánimo y fiel a su Rey, y presentó a éste, airado, sí, pero no hasta el punto de aprisionar a las hijas del Cid, ni desagradecido a los servicios que el héroe le presta, ni poseído de los indignos celos que sintió hacia su vasallo, según la historia. Otro ejemplo: el poeta pasó muy por alto el hambre y la crueldad que sufrieron los moros de Valencia durante el asedio, y realzó, en cambio, las lágrimas y las bendiciones con que los moros de Alcocer despiden a su bondadoso vencedor. Nuestro poeta da una nota excepcional en la epopeya: la de la moderación. Se ha notado con extrañeza que el Cid del Cantar muestra las virtudes de un santo,⁵⁹ y si se considera la dificultad de desenvolver dentro de esta altura moral una epopeya de guerra, enemistades y venganza, se admirará bien el poder artístico de nuestro juglar, que, fiel a una grave concepción de la vida, acierta a poetizar hondamente en su héroe el decoro más noble, la medida constante, el respeto a aquellas instituciones sociales y políticas que pudieran coartar la energía heroica.

× Transformando así estos sentimientos fundamentales de la epopeya, seleccionando las noticias históricas y las tradiciones fronterizas relativas al Cid, nuestro juglar planeó su poema en torno de un pensamiento, con fuerte unidad, alabada en justicia desde que Wolf la puso de manifiesto. Toda la acción guerrera y política se agrupa claramente en torno del engrandecimiento progresivo del desterrado; y de ese engrandecimiento se desentrañan, y a él contribuyen finalmente con toda lógica el matrimonio de las hijas, la desgracia familiar y el

⁵⁹ L. BESZARD, en la *Zeitschrift für roman. Philologie*, XXVII, 1903, páginas 529 y 652.

castigo de los traidores. Otras obras maestras de la epopeya de la venganza dividen su interés, y en la primera parte tienen por héroe a la víctima, y en la segunda a su vengador; así los *Infantes de Lara*. El *Roland* halla, en medio de esta bipartición, una grandiosa unidad en la figura del vengador Carlomagno; pero en los *Nibelungos* se descentra por completo la acción cuando el interés, que primero se agrupa en torno de Sigfrido y de su viuda Krimhilda, se aparta de ésta al final para dar proporciones de coloso al traidor Hagen.

Nada más distinto, empero, que la unidad del Poema del Cid y la del *Roland*. La de éste es mucho más simple; su argumento está perfectamente agrupado, pero es seco en demasía; no es sino una doble batalla preparada por una traición inmediata. Además, los recursos que el poeta pone en juego son perfectamente unilaterales. Todos los personajes piensan y obran sólo en cuanto guerreros preocupados únicamente de sus deberes militares. Aparecen dos mujeres, pero la reina Bramimunda no tiene fisonomía especial femenina, y Alda, la novia de *Roland*, ocupa 30 versos escasos, los cuales, sean o no del autor primitivo, componen una escena magnífica, sí, pero que por su tono sobrio se despega del resto de la *Chanson*. *Roland* muere removiendo en su memoria los recuerdos más hondos, sus conquistas; su espada, sin que haya para Alda el menor lugar. Antes, *Roland*, al ver inminente la pelea con los sarracenos, se siente dominar por el instinto felino de la matanza:

*Quant Rollanz veit que bataille serat
plus se fait fiers que leun ne leuparz* (v. 1110),

y no le preocupa más que el deseo de servir bien a su emperador, por quien el vasallo debe sufrir grandes males y debe perder su sangre y su carne. También el Cid, cuando ve que le ataca el Rey de Marruecos, siente la fiera alegría de la lucha. La batalla que le presentan es delicioso regalo traído de Africa,

venidom es delicio de tierras d'allén mar.

Pero su alegría mayor es porque su mujer y sus hijas le verán lidiar en defensa de Valencia, heredad que para ellas ha ganado; la presencia de las dueñas le aumenta el coraje:

*non ayades pavor porque me veades lidiar,
con la merçed de Dios e de santa María, madre,
crécem el coraçón porque estades delant (v. 1653).*

La catástrofe misma del Roland se funda en ideas puramente feudales. Por pundonor militar se queda poco preparado Roland en la retaguardia peligrosa; y por un pundonor tan sutil que es incomprensible hasta para el mismo Olivier, Roland se condena con 20.000 franceses a morir sin pedir el necesario auxilio. En vez de fundarse en estas costumbres propias de una aristocracia desaparecida, el Poema del Cid busca base inmovible en sentimientos de valor humano perenne, y afirma así su interés. El vasallaje ocupa una parte del poema, pero no la principal, que está consagrada a la afrenta de las hijas del héroe. Los personajes no son únicamente ejércitos de cristianos y moros, sino que toman parte en la acción gentes extrañas a la vida militar, mujeres, niños, monjes, burguesas, judíos, los cuales en su obrar nos hacen ver la vida pacífica de las ciudades, la contratación, las despedidas, los viajes, los saludos y alegrías del encuentro, las bodas, las reuniones íntimas para tratar de asuntos familiares o para bromear, la siesta, los atavíos, las entrevistas solemnes, los oficios religiosos. La guerra misma es mucho más variada e interesante en el Cid que en el Roland.

En esta complejidad de vida y en este carácter ampliamente humano se parece más el Poema del Cid a los *Nibelungos*; pero sólo en eso. La calculada disposición del Poema del Cid parece convenir a un héroe tan tardío de la epopeya, y nada tiene que ver con ese pujante desorden en la acción y en las pasiones que muestran los Nibelungos como herencia de las leyendas primitivas en que se fundan. En el Cantar castellano el héroe aparece revestido de elevación moral y de imponente mesura; la lucha de dos pueblos y dos religiones se consume con la mayor energía y tolerancia; trátase además un conflicto social que refleja las aspiraciones democráticas de Castilla, el choque de dos clases, una envanecida tranquilamente en su poder y otra recia y firme en sus conquistas, que de ser una banda de malcalzados se eleva hasta honrar a los Reyes con su parentesco. Esta poesía lleva el carácter de las épocas de madurez, y, sin embargo, se desarrolla por contraste sobre un fondo bárbaro y rudo. En los Nibelungos, al re-

vés, sobre un vistoso fondo de lujo, cortesía y caballerosidad, se destacan unos héroes rebosantes de barbarie, cuya fría impavidez ante la muerte corre parejas con su esfuerzo titánico para matar; su honor no tiene más ley inquebrantable que la venganza, y por satisfacerla atropellan el parentesco, la hospitalidad, la gratitud, y llegan sin la menor vacilación al engaño y al parricidio. Toda la acción se resuelve en un caótico hervir de muerte, donde se van hundiendo unos a otros aquellos héroes gigantes; sobre un campo de sangre e incendio, en que yacen revueltos borgoñones, hunos, daneses, austriacos y ostrogodos, se cierne la diabólica pasión de la venganza, sin hallar cuerpo vivo donde hacer presa.

En el adorno exterior el Poema del Cid palidece al lado de otros poemas medievales, como ya notaron varios críticos.⁶⁰ Su colorido es de tonos apagados, casi siempre grises. Compárese, por ejemplo, el viaje de doña Jimena, cuando va a unirse con el Cid, pasando por la tierra de moros, por la peligrosa mata de Taranz y por la hospitalaria ciudad del alcaide Abengalbón, con el viaje de Krimhilda, cuando va a casarse con Atila, atravesando ora la Baviera llena de salteadores, ora las amigas tierras del malgrave Rüdiger, y se verá que es menos animada la poetización del juglar castellano, aunque la escena final de su viaje supere en emoción llana y sincera. Las fiestas del Tajo o de Valencia tienen mucho menos brillo que las de Worms o Bechelaren; mientras en el Cid los atavíos y los juegos son exclusivamente militares, en los Nibelungos a menudo los cofres vacían sus lujosos aderezos para adornar a la damas, y éstas alegran la corte donde los caballeros las devoran con los ojos, las abrazan en pensamiento y las sirven rendidamente.

También el Cid es inferior al Roland en los recursos poéticos. En ambos poemas hay una sola comparación; pero las descripciones que abundan en el Roland (los desfiladeros de

⁶⁰ Copiamos el parecer de Bello arriba, pág. 37. Bertoni, págs. 165-166, a propósito de la descripción de la tienda del Rey de Marruecos, nota que el Cantar no nos presenta paramentos y objetos bélicos de gran lujo, como hacen las *Chansons de geste*: siempre es parco de vocablos y menos florido que los poetas franceses, lo cual se ha considerado como un carácter de ancianidad.

Roncesvalles, los deformes capitanes paganos, el caballo de Turpin, el cadáver de Roland, la flota de Baligant, etc.), apenas tienen correspondientes en el Poema del Cid (el amanecer, el robredo de Corpes, Alvar Fáñez en la matanza, el traje del Cid). En el Roland además hay frecuentes motivos emocionantes, como la ternura con que los franceses entran en Gasuña después de siete años de ausencia, la muerte de Olivier, la bendición de los cadáveres en Roncesvalles, la tormenta que predice la muerte de Roland, los últimos recuerdos del héroe moribundo, y otros, que en el Cid escasean, fuera de la despedida de Cardena y del abandono de Elvira y Sol en Corpes. El autor del Roland, en medio de su rudeza arcaica, propende al efectismo; tiene imaginación poderosa que no escrupuliza en medios; pone en juego cifras enormes, vigor físico imposible, hombres monstruosos, milagros estupendos. El autor de El Cid se prohíbe esos recursos exagerados; quiere lograr la belleza sin esfuerzos, o prefiere no lograrla, y muestra en definitiva más talento para idear su plan que imaginación para desarrollarlo.

El juglar de Roland atiende menos a dar fundamento consistente a su obra que a procurar el brillo de la ejecución; conoce mejor su oficio de poeta; muestra una atención más despierta a las sensaciones y afectos, pero a veces cae en el amaneramiento; así abusa de las series similares y de otras repeticiones por el estilo. El juglar del Cid atiende más a la construcción de su poesía, pero descuida la exposición. Nunca se preocupa de los adornos; pero muestra gusto por las gradaciones, gusto muy escaso en la epopeya de la Edad Media, donde hasta la conversión religiosa de los sarracenos es repentina. La alevosía se engendra poco a poco en el ánimo de los Infantes de Carrión. Aun los críticos más adversos han alabado la dramática gradación con que se desarrolla la escena de la corte de Toledo. Toda la acción del Poema es una marcha progresiva en que el desterrado va venciendo la injusticia del Rey y el desprecio de la alta nobleza.

En conclusión, habremos de rechazar la idea de la escasa personalidad de esas obras primitivas del arte. A pesar de las profundas revoluciones de pensamiento que median entre los orígenes de las literaturas europeas y su época de esplendor, íntimas relaciones unen aquellos antiguos poemas a las obras producidas después del Renacimiento. El Roland, por su sim-

plicidad esquemática, por su unidad de acción y de tiempo y por su esmero en la presentación, anuncia la clásica tragedia francesa.⁶¹ El Mio Cid, por su carácter más histórico, por buscar una superior verdad artística abarcando las complejidades de la vida entera, y por el abandono de la forma, es precursor de las obras maestras de la comedia española. Los Nibelungos, en su grandioso desorden tan preñado de aspectos, muestran su parentesco con las trágicas concepciones shakespearianas.

OLVIDOS DEL JUGLAR DEL CID

El descuido en la ejecución es tanto más significativo en un poeta como el del Cid, que tan bien supo trazar el plan de su obra y tenerlo presente en todos los momentos. Nos fijaremos sólo en ciertos olvidos que padeció respecto a algunos pormenores. Ciertamente que algunas contradicciones por olvido se señalan en los autores más cultos; pero quizá los principales olvidos de nuestro juglar se parecen, más que a los de otro cualquier autor extranjero, a los que Cervantes padeció respecto a varios pormenores del tipo de Sancho.

Señalaremos primero una ligera contradicción entre el verso 3094, donde se dice que la cofia del Cid era de *escarín*, y el v. 3493, donde se dice que era de *rançal*.⁶²

Después, en el v. 1333, Alvar Fáñez dice al Rey que el Cid vendió cinco lides campales, sin que el poeta nos haya contado más que dos, una contra los valencianos (1111), y otra contra el Rey de Sevilla (1225).⁶³

⁶¹ Semejante idea ocurre independientemente a D. HINARD, *Poème du Cid*, 1858, pág. xxiv, y a G. PARIS, *Extraits de la Chanson de Roland*, 5.ª ed., 1896, pág. xxvii.

⁶² Recuérdense las varias contradicciones en que Virgilio incurre sobre la clase de madera de que estaba hecho el caballo de Troya (*Eneida*, II, 16, 112, 186, 258).

⁶³ En el *Cantar*, pág. 733, di otra interpretación al error del verso, 1333, creyendo que Minaya podía también aludir a las batallas contra Fátiz y

En la batalla contra Yúcef parece que el autor estaba especialmente distraído, como si toda su atención se la llevase la interesante participación que las dueñas tienen en el relato guerrero. Incurre en dos olvidos. Uno es que habiendo Alvar Salvadórez caído prisionero de Yúcef (1681), vuelve a figurar junto a su inseparable Alvar Alvarez (v. 1944, etc.), sin que sepamos cómo se rescató.⁶⁴ El manuscrito de que se sirvió la Crónica de Veinte Reyes subsanaba este error, omitiendo la prisión de Alvaro y contando, en cambio, que en el alcance de Yúcef murió un Pedro Salvadórez, desconocido al manuscrito de Pedro Abad. El otro olvido es que en los versos 1789-90 el Cid manifiesta voluntad de enviar a Alfonso en presente la tienda del Rey de Marruecos, y luego no se menciona esa tienda, como debiera, tras los versos 1810 y 1854.⁶⁵ También aquí el manuscrito utilizado por la Crónica de Veinte Reyes subsanó el descuido, mencionando ambas veces la tienda de Yúcef. Es posible que estos dos arreglos que se observan en la Crónica de Veinte Reyes fuesen del autor mismo en un segundo manuscrito de su poema; Cervantes, en la segunda edición del *Quijote*, corrigió alguno de los olvidos que le habían sido censurados.

Otras omisiones no son olvidos,⁶⁶ sino que entran dentro de la manera de componer que tenía el poeta. Este anuncia algunos pormenores de la acción, que luego no quiere detenerse a desarrollar. En la misma batalla contra Yúcef hallamos

contra el Conde de Barcelona. Pero la batalla contra Fátiz y Galve la había contado ya el mismo Minaya al Rey (1876), y en el nuevo mensaje, Minaya sólo habla de las conquistas del Cid en el reino de Valencia. — Cabría también sospechar un simple error de lectura. Muy frecuentemente en los diplomas se confunde U (cinco) con II (dos), y esto podía haber sucedido en una copia antigua del Poema, de donde se derivasen el manuscrito de Pedro Abad y el de la Crónica de Veinte Reyes.

⁶⁴ Más grave es el descuido del Ariosto, que en el canto XI, 73, menciona personajes que antes había dado por muertos.

⁶⁵ Mencionándose aquí el regalo, debiera figurar en él la tienda. Este es un verdadero olvido, diferente de las otras omisiones que señalo en el texto.

⁶⁶ E. LIDFORDS, *Los Cantares de Myo Cid*, Lund, 1895, pág. 134, supone que el verso 1839 está en contradicción directa con el 1828, pero es porque en la interpretación de *ca non vienen con mandado*, sigue la mala traducción de D. Hinard, «car ils ne viennent pas avec un héraut», al cual siguen también ADAM (pág. 226) y BERTONI (págs. 84 y 166); éste se inclina a creer que se trata de un error del mismo autor, y no de una refundición posterior. Pero *ca non* no significa «pues no», sino simplemente «que no», y «y no qué».

dos de estos casos: aquellos tambores que el Cid promete a la iglesia de Valencia (1667), no se mencionan después de la victoria; además, don Jerónimo obtiene las primeras heridas (1709) y luego no se refiere cómo, dándolas, rompe él la batalla. Otro ejemplo: Minaya anuncia al moro Abengalbón que cuando llegue a presencia del Cid le hará premiar el servicio que presta en acompañar a doña Jimena durante su viaje (1530); pero cuando los viajeros llegan a Valencia ya no se dice nada del moro, aunque debió llegar hasta aquella ciudad (1486, 1556). Enteramente análogo es el caso en que Minaya anuncia que el Cid pagará con creces a los judíos de Burgos (1431), sin que después el autor crea que hay para qué decir cómo les pagó (véase antes, pág. 22). Alguna vez la omisión está al contrario, en los precedentes y no en las consecuencias de lo que el juglar cuenta. Así, en 3115 el Rey alude a un escaño que el Cid le regaló, sin que se haya dicho antes cuándo. Acaso el caballo Babieca apareciese así en el v. 1573, sin decirnos el juglar cuándo el Cid le ganó, y el v. 1573 *b* sea una adición del manuscrito que sirvió para la Crónica de Veinte Reyes.

VALOR HISTORICO Y ARQUEOLOGICO DEL POEMA

Aunque el juglar del Cid se funda principalmente en recuerdos locales de la región de Medinaceli, estos recuerdos eran muy fieles, según lo prueba, no sólo la coincidencia independiente del Poema con múltiples datos de la Historia latina del Cid (pág. 13, n.), sino más aún la noticia que el poeta tiene de varios personajes insignificantes, como Pedro Bermúdez, Martín Muñoz, Alvar Alvarez, Alvar Salvadórez, Gonzalo Assurez, Muño Gustioz, etc., no mencionados en aquella Historia y que, sin embargo, existieron y tuvieron relación con el Cid. Dado este carácter eminentemente histórico del Cantar, podemos tomarlo como fuente fidedigna para ciertos sucesos, como la estancia del Cid en Castejón, Alcocer o el Poyo de Mio Cid; para fijar el sitio y algunas circunstancias de la prisión

del Conde de Barcelona, y, sobre todo, para las relaciones del héroe con la poderosa familia de los Beni-Gómez.

No es menos exacto el Cantar en su geografía, pues todos los lugares que menciona, aun los más insignificantes, llegan a identificarse en la toponimia moderna o en la antigua. Además nos da noticias de poblaciones desaparecidas, como *Alcoceva* y *Spinaz de Can*, o de comarcas que han cambiado de nombre, como *Corpes* y *Tévar*.⁶⁷ En fin, vemos en él cómo las vías romanas continuaban siendo ordinarios medios de comunicación; así, la *calzada de Quinea* (400) y la de Sagunto a Bilibis o Calatayud (644). A este propósito puede recordarse que el camino de Santiago, restaurado en el siglo XI, era también en su mayor parte la antigua vía que de Vasconia conducía a Gallecia. Además el Poema nos describe minuciosamente otro camino secundario, de Valencia a Burgos (v. págs. 20-21).

La exactitud del juglar se aprecia cuando, atendiendo a la topografía especial de Castejón, comprendemos mejor la sorpresa con que el Cid conquista la villa (456).⁶⁸ Hasta los adjetivos usados por el poeta se hallan hoy exactos: *Atienza, una peña muy fuert* (2691), aún nos aparece como tal, pues conserva su imponente castillo, que arranca de la peña, cortada a pico. Fiándonos en esta exactitud habitual, podemos otras veces comprobar con lástima cuánto ha cambiado el aspecto del terreno: la *fiera sierra de Miedes* encerraba en sí más de una selva *maravillosa e grand* (415, 422, 427), que ha desaparecido; el gigantesco robredo de Corpes, cuyas ramas se hundían en las nubes (2698), no es hoy más que un páramo donde el arado desentierra algún grueso tocón, único resto del viejo arbolado; los montes del Luzón, que el juglar describe como *fieros e grandes*, y la mata de Taranz, antes temerosa para el caminante (1492), son hoy tierra rasa, donde apenas crecen sino humildes cambrones y sabinas; por todas partes el hacha egoísta, imprevisora, ha hecho desaparecer seculares bosques, atrayendo la sequía sobre ambas mesetas castellanas.

⁶⁷ Véase *Cantar*, págs. 58, 53, 864, 859.

⁶⁸ *Cantar*, pág. 496, y M. SERRANO, *Exactitud geográfica del Poema del Cid*, en la *Revista de España*, CXLII, pág. 428.

Inestimable es el Poema para el conocimiento de las costumbres e instituciones de la época.

Puede observarse en cuánta medida la sociedad se organiza a impulsos de pasiones y actos hoy considerados como degradantes. La venganza estaba declarada en la realidad y poetizada en la epopeya como un derecho y como un deber familiar. Las delaciones semejantes a las que tanto papel juegan en ciertas épocas del imperio romano, ahora, en los siglos XI y XII, eran medio frecuente de enjuiciamiento, sobre todo en el reino de León: el Rey se inclinaba con facilidad a escuchar a los *mestureros* o detractores que, dedicados a explotar el ánimo del Monarca, eran un continuo peligro para la seguridad personal, ya que la *ira del Rey* era causa bastante para el destierro y la confiscación, sin ninguna formación de proceso.⁶⁹

En cuanto a las clases sociales, el Poema nos presenta en la parte inferior de la escala los *burgueses*, de que ninguna idea nos da, y los judíos dedicados a negocios de dinero, siempre preocupados de la ganancia. La acción del Poema se desarrolla entre individuos de la clase noble por linaje, llamados en general *hijos dalgo*, divididos en varias categorías. La inferior de todas es la de los *escuderos* o jóvenes que se preparaban para recibir la dignidad de caballeros. Después están los simples *caballeros*, que habían recibido ya una especie de sacramento militar, cuyo rito esencial era el ceñir la espada el padrino al caballero novel; cuando el juglar usa como epíteto del Cid «el que en buen hora cinxó espada», quiere decir «el que en buen hora fue armado caballero».⁷⁰ Entre los caballeros había unos de superior jerarquía, llamados *ifanzones*, en Ara-

⁶⁹ Véase *Cantar*, págs. 757 y 725, y especialmente los versos 219, 267, 1048. El *airado* del rey es desterrado, 156, 629, 882. — Para todas las instituciones jurídicas que se manifiestan en el Poema, véase el magistral estudio de E. DE HINOJOSO, *El derecho en el Poema del Cid* (Estudios sobre la historia del derecho español, Madrid, 1903, pág. 71). También puede verse el trabajo de P. COROMINAS sobre *Las ideas jurídicas en el Poema del Cid* (*Revista general de Legislación*, 1900, págs. 61, 222 y 389).

⁷⁰ En Castilla y León las necesidades de una guerra diaria trajeron el que, además de los caballeros hijosdalgo, se admitiesen caballeros de cualquier procedencia, burgueses y hasta villanos, con tal que pudiesen costearse un caballo de guerra. Estos caballeros figuran también en el Poema; cuando la ganancia de guerra enriquece a los del Cid, *los que fueron de pie caballeros se fazen* (1213), sin atender a qué linaje pertenecían, sin necesidad de armarse solemnemente.

gón «mesnaderos», que criaban en su casa algunos escuderos y caballeros; a esta clase pertenecía el Cid, quien crió en su casa a Muño Gustioz (737, 2902) y a otros muchos (2514), y era servido de otros caballeros extraños. En fin, por encima de los *ifanzones* estaban los *ricos omnes*, individuos de las familias más poderosas, que tenían muchos caballeros por vasallos y seguían habitualmente la corte del Rey; de entre estos ricos hombres escogía el Rey sus *condes* y *potestades*, o sea los gobernadores de las regiones y los altos dignatarios.

Estas clases nobiliarias no tenían entre sí barreras infranqueables. Según la autorizada afirmación de don Juan Manuel, «los que son dichos infanzones derechamente, de solares ciertos, casan sus hijas con algunos de los ricos homes», por más que, a su vez, había también algunos ricos hombres más linajudos, «que casan los hijos et las hijas con los hijos et las hijas de los reys». En el Poema hallamos un ejemplo de lo primero, pues las hijas del infanzón de Vivar se casan con los Infantes de Carrión, que eran ricos hombres, de familia de Condes (3444, 2549, 2554, 3296, 1376). Pero esos Beni-Gómez de Carrión eran *mucho orgullosos* (1938), y creían que les correspondía el segundo de los casos señalados por don Juan Manuel, más bien que el primero; si se avienen a casar con *hijas de infanzones* (3298) es porque codician una espléndida dote (1888, 1374, 2552); por lo demás, las hijas del Cid serían buenas sólo para ser sus barraganas (2759, 3276), pues ellos, en su presunción, creen que debían *casar con hijas de reyes o de emperadores* (3297, 2553). De aquí nace la tragedia del Poema.

Pero el Poema, lleno del espíritu democrático castellano, es abiertamente hostil a esa nobleza linajuda, y nos la presenta afeminada y cobarde, viviendo de la intriga palaciega. En cambio, siente profunda veneración por el Rey, aun cuando sea injusto con el héroe, porque el Rey es el elemento igualitario en que se apoya el pueblo contra los privilegios de los más altos. Al fin, Alfonso aparece inclinándose de parte del Cid (simple infanzón, cuya única renta son sus molinos en el río Ubierna) contra la alta nobleza representada por los Beni-Gómez, familia de la cual salían, desde antiguo, condes de prez y que ahora queda infamada.

Entiéndase que la familia era una agrupación mucho más extensa y significativa que hoy. Muchas relaciones sociales toman formas familiares; las hijas del Cid habían sido criadas

por Alfonso (2086), pues desde los tiempos visigóticos era costumbre que los hijos e hijas de los magnates fuesen criados y casados por el Rey; a su vez el Cid crió en su casa a sus más fieles vasallos (2514, 2902) y a muchas dueñas, que después dota con el botín de una batalla (1764). El parentesco era también un vínculo más fuerte. El Poema nos presenta la familia animada de un amplio y robusto espíritu de solidaridad, que agrupa a hijos, sobrinos, primos y parientes más lejanos, todos concordes en el pensamiento y en la acción, auxiliándose con el consejo y con el brazo a soportar las dificultades de la vida, y sobre todo, a vengar cualquiera ofensa, que todos miran como propia.⁷¹ En el fondo, como figura de pálida idealidad, aparece la mujer; no habla sino para venerar al marido o al padre y agradecerle la protección que recibe; sumisa y dulce hasta para reprender la crueldad del marido, a la cual sólo opone la energía de la mártir.

No hay en el Poema el menor asomo de galantería frívola y corruptora. El Cid no entra en batalla como los caballeros de cortesanía más refinada, con el pensamiento puesto en su amiga, sino puesto en su *querida mugier e ondrada*, ante cuya presencia siente crecer el esfuerzo,⁷² y es conmovedora la galantería militar del héroe, cuando se presenta lleno de sudor y sangre ante Jimena y las hijas, *su corazón* y su alma, brindándolas el honor de haber guardado a Valencia, mientras él, a su vista, había derrotado al Rey de Marruecos.

Para la historia de la guerra tiene también el Poema un valor de que suelen carecer las chansons francesas, con ser éstas más militares que el cantar castellano. Los juglares franceses no tienen espíritu de observación para la batalla.⁷³ El *Roland* o el *Aliscans* no nos dan idea de estrategia alguna,

⁷¹ Véase versos 73, 2780, 3007-3011 3160-3163, 3528, 3535, 3555, 3592. La injuria es sentida como propia por todos los parientes (3303-3305, 3312, 3438-42) y criados (2491-42).

⁷² El Poema usa en este pasaje la expresión consagrada *crécem el corazón*, 1655; como las Partidas, II.^a 21.^a 22.^a: «los caballeros, porque se esforzassen más, tenien por cosa guisada que los que hobiesen amigas que les ementasen en las lides porque les creciesen más los corazones et hobiesen mayor verguenza de errar».

⁷³ Véase P. MEYER, traduc. del *Girart de Roussillon*, París, 1884, páginas XXI-LXXVII. El Girard de Roussillon ofrece en la pintura de la guerra más realidad y más variedad que la generalidad de las chansons.

salvo el dividir ambos ejércitos en líneas de combate o «echelles», generalmente formadas por hombres de un mismo país, siempre más numerosas las de los sarracenos que las de los cristianos, las cuales se atacan sucesivamente sin plan alguno; las largas descripciones de las batallas se reducen al monótono chocar de los campeones unos con otros o con turbas que caen a centenares bajo los descomunales golpes de los héroes. En el Mio Cid la guerra ofrece aspectos variados, desde la pequeña correría hasta la batalla campal, y el asedio, según el héroe va creciendo en recursos y planes.

En los primeros tiempos de su destierro, el Cid tiene sólo 300 lanzas o caballeros (419, 723), que suponen 600 hombres de armas, incluyendo los peones (674). Después de la toma de Valencia, hay ya con el Cid 3.600 caballeros (1265), ó 3.990 (1419, 1717). Los moros, en cambio, reúnen ejércitos de 50.000 hombres de armas (1626, 1718, 1871, 2313).

El Cid, como un desterrado, tiene primeramente que tomar por objeto de sus guerras *ganarse el pan* (673, 1642, 948), y los caballeros que se le reúnen van a ayudarle a salir del apurado trance en que el destierro le coloca, unos por obligación de vasallaje y otros por espíritu aventurero. Cuando el Cid quiere reclutar más gentes para caer sobre Valencia, les brinda con la ganancia:

*quien quiere perder cueta e venir a rritad,
viniessa a mio Cid que a sabor de cavalgar;
çercar quiere a Valencia pora cristianos la dar.
Al sabor de la ganancia non lo quieren detardar
grandes yentes se le acojen de la buena cristiandad.*
(1189-1199)

También Guillermo de Orange, cuando, desamparado de su rey, quiere ir a conquistar tierras de los sarracenos de España, grita sobre una mesa a los caballeros y escuderos pobres:

*«Ice di-ge as povres bachelers
»as roncins clops et as dras descirez,
»quant ont servi por néant conquerer
»s'o moi se vueulent de bataille esprover,
»ge lor dorrai deniers et héritez,
»chateaus et marches, donjons et fermetez...»*

*Qui dont véist les povres escuiers,
ensemble o els les povres chevaliers!
vont à Guillaume le marchis au vis fier.
En petit d'eure en ot trente milliers.⁷⁴*

En sus primeras guerras el Cid saquea la frontera de moros. Para ello divide sus gentes en una retaguardia o zaga, a sus propias órdenes, y una vanguardia o *algara*, mandada por Alvar Fáñez, la cual se interna por sorpresa en tierra de moros para robar ganados y riquezas. La algara, según los fueros municipales, se debía componer de la mitad del total de los combatientes; pero el Cid se juzga seguro con una zaga compuesta sólo de un tercio de su gente y envía los otros dos tercios en la algara para que el botín sea mayor; así Alvar Fáñez puede correr y robar con gran fruto 70 kilómetros del valle del Henares, mientras la zaga del Cid ganaba por sorpresa el pueblo de Castejón.⁷⁵

Otra de las pequeñas conquistas del Cid en los comienzos del destierro es la toma del castillo de Alcocer, que le lleva quince semanas de combate y no termina sino mediante una estratagema (v. 553-610).

Como consecuencia de estas correrías, el Cid con sus 600 hombres de armas tiene que aceptar una batalla campal contra 3.000 moros valencianos y muchos más de la frontera. Los 300 caballeros cristianos cargan sobre una de las haces enemigas, la atraviesan matando 300 moros, y dan la carga de *tornada matando otros tantos* (v. 722 y sigs). Una «charge en retour» de 333 caballeros, semejante a ésta, fue uno de

⁷⁴ *Li charrois de Nymes*, v. 636, etc., en JONCKBLOET, *Guill. d'Orange*, I, 1854, pág. 90. — M. DE UNAMUNO, *En torno al casticismo*, Barcelona, 1902, página 125, observa que en las Chansons francesas el «eschec» preocupa menos que la «ganancia» en el Poema del Cid; pero adviértase que en éste el destierro y pobreza del héroe le imponen la necesidad de *ganar el pan* y de conquistar a Valencia; de igual modo los héroes franceses, cuando están perseguidos por su Rey, tienen que ganarse feudos a costa de los sarracenos o a costa de otros vasallos del Rey.

⁷⁵ Véanse los versos 440-485, y *Cantar*, pág. 454z. La algara del Poema es igual a las que describe un autor coetáneo, el autor de la *Chronica Adefonsi imperatoris*, § 14, 52, 53, 60, enviadas por el Rey, o hechas por el alcaide de Toledo o los caballeros de Avila y Segovia contra los campos de Sevilla y Córdoba (*España Sagrada*, XXI).

los hechos de armas de que siempre se alabó Girard de Roussillon.⁷⁶

Otras varias batallas campales describe el Poema. Cuando ya el Cid reúne más de 3.000 caballeros, preceden a la gran batalla pequeños encuentros (v. 1673-1684, pág. 2307 v. 2344), y se fija de antemano el plan de combate, siendo Alvar Fáñez, como siempre, el que propone la solución aceptada (438, 671), que suele ser un ataque combinado por las dos alas del ejército enemigo (1127, 1144, 1693, 1719, 2361). La batalla se rompe dando las *feridas primeras* un caballero distinguido (702-714), el cual suele pedir de antemano al Cid que le conceda el honor de herir los primeros golpes en el enemigo (1709, 2374, 3317). De estas primeras heridas hablan frecuentemente los otros poemas españoles y franceses.

La batalla, como la algara, la *corrida* o incursión más rápida que la algara (953, 1159) y toda conquista, termina con el robo del campo y el reparto del botín. Después de la derrota del Rey de Marruecos, es Alvar Fáñez el que dirige sobre el campo el inventario del despojo, *escribiendo e contando* (1772); en esta tarea le auxiliarían los *quiñoneros* o repartidores (511), encargados de hacer los «quiñones» o suertes en que se dividía el botín para su distribución. Este nombre «quiñón», derivado del latín *quinionem*, nos indica que el reparto se hacía sobre una base semidecimal. El rey o el señor de la hueste, en nuestro caso el Cid, toma para sí el quinto de todo el botín (515, 805, 1216, 2487-89), según costumbre imitada de los musulmanes, a quienes el Corán, VIII, 42 mandaba que el quinto de la ganancia de guerra se entregase al Califa. El Cid no está obligado al Rey que le desterró, por eso no le envía la quinta de la ganancia total de su hueste, pero generosamente se cree obligado por su ganancia propia, y así envía al Rey la quinta parte de los caballos (no de las otras riquezas) que a él le correspondieron en su quinto.⁷⁷ Del resto

⁷⁶ Traduct. part. P. Meyer, 1884, § 152.

⁷⁷ Versos 1813, 1819, 1854, comp. 1781; y algo más de la quinta en 816, 872, comp. 805. Los fueros hablan de una «quinta» y una «redroquinta», o segunda quinta, pagada a diferentes personas. Nótese que cuando el Cid trata de dar parte de su botín a otro que a su señor, ya la división semidecimal desaparece: a Minaya le ofrece toda la quinta o una porción indeterminada (492, 1806), y a la iglesia de Valencia le ofrece el consabido diezmo (1798).

de las complicaciones a que el reparto del botín da lugar en los fueros municipales, el Poema no nos dice nada, sino que el caballero cobraba doble que el peón (512-14). La conquista de Valencia enriquece a todos los del Cid. En el reparto de la ciudad parece que las casas y heredades de los moros se adjudican a los 300 caballeros que se desterraron primeramente con el Cid, y la riqueza mueble, transportable, a los caballeros advenedizos (v. 1245-1261). Se conservan algunos repartimientos del siglo XIII (como el de Valencia en su segunda conquista por Jaime de Aragón y el de Sevilla reconquistada por San Fernando) escritos en volúmenes especiales que nos dan idea del reparto a que alude el juglar en sus versos 1245 y 1246.

El traje merece una atención especial en el Poema.

Armas ofensivas: La *lanza* tenía el *astil* generalmente de fresno, un *fierro tajador* (3585) y un *pendón*, el cual a veces llevaba insignias (2375).⁷⁸ Aunque, en general, el armamento que describe el Mio Cid es igual al de Roland, en éste se observa mayor riqueza, que acaso procede sólo de la mayor pormenorización poética que diferencia el poema francés del español; no obstante, en el Cid se habla de *pendones blancos* (729) como color generalmente usado, mientras en el Roland se mencionan gonfalones blancos, azules, bermejos, amarillos, y se describe el pendón del héroe, blanco con franjas de oro que llegan hasta las manos del jinete. En el combate se usaba primeramente la lanza; cuando ésta hiere, entra en la carne también el pendón y sale *bermejo en sangre* (729, 3687); pero la lanza quebraba pronto y entonces se acudía al arma principal, a la espada (746, 1722, 2387).

La *espada* de este tiempo era ancha (de 50 a 75 milímetros, o más), de dos filos y con una canal en su eje, que corría desde cerca de la punta hasta la misma espiga; al ser levantada la espada después de haber herido, corría la sangre por esa canal hacia la empuñadura, y manchaba la mano y el antebrazo del caballero. Así se explican aquellos versos:

⁷⁸ En la poesía francesa, la *Chanson des Saxons*, que es de fines del siglo XII, menciona por primera vez los emblemas pintados en gonfalones y escudos (*l'enseignes de ses armes*). Véase A. STERNBERG, *Die Angriffswaffen im altfranzösischen Epos*, Marburg, 1886, págs. 32-33. (Ausgaben und Abhandlungen de E. Stegen, XLVIII) y v. pág. 36 para el pendón que entra en el cuerpo del herido y le atraviesa hasta salir de la otra parte.

*espada tajador, sangriento trae el braço
por el cobdo ayuso la sangre destellando
(780).*

Este destilar sangre enemiga por el codo era para el combatiente señal gloriosa que desea ver en sí Alvar Fáñez al hacer un voto solemne (501), y que sólo él logra, en el Cantar, juntamente con el Cid (781, 2453, 1724). La anchura de la espada era propia para cortar, a modo de hacha, las mallas de la loriga (*desmanchar* la loriga) (728, 3654); por eso el adjetivo único que se le aplica es el de *tajadora*; apenas era puntiaguda, pues para atravesar la loriga se necesitaba el empuje mayor de la lanza. El que haya tenido en su mano una de estas espadas antiguas no creará imposible que, manejadas por una persona forzada, segasen, como dicen los Cantares, un cuerpo por la cintura (751), o desde la cabeza hasta la silla del caballo, o un brazo entero con su loriga (2404); al menos las historias cuentan también tajos semejantes como cosa extraordinaria. Las espadas preciosas tenían de oro la *maçana* o pomo y el *arriax* o gavilán (3178), y valían *mil marcos* (1010, 2426). Muy especialmente se apreciaban las espadas viejas, tanto como hoy las podría estimar un museo. La Primera Crónica General, contando la prisión de Berenguer por el Cid, dice que al ser fijado el rescate que los prisioneros catalanes debían pagar al Campeador, se convino «quel diessen demás las espadas preciadas que fueran de otros tiempos»; entre ellas iba sin duda la espada del Conde prisionero, la *Colada* de nuestro poema, una de esas espadas antiguas.⁷⁹ La espada, como arma principal, era el despojo del vencido más codiciado por el vencedor. El mismo

⁷⁹ Según el *Mainet* francés, del siglo XII, la *Joyosa* de Carlomagno era también una espada antigua. Carlos rehúsa otra que le ofrece el emir de Toledo:

Ne prendrai vostre espée, ne me vient pas a gré,
car j'en ai une vielle de l'ancien aé...
et fue le premier roi qui tint crestienté
Cloovi le courtois, le chevalier membré...
une grant toise est longe, s'a demi pié de lé.

(Romania, IV, 326)

Realmente las espadas se mantenían en uso durante muchos siglos.

Cantar nos refiere que el Cid ganó también a *Tizón* venciendo al rey de Marruecos.⁸⁰

El Cantar no menciona ninguna arma arrojadiza, saetas, azconas, etc., aunque se usaban mucho.

Armas defensivas: El *escudo*. Era grande (1,20 por 0,62 metros), de tabla, forrada con cuero de caballo. Iba guarnecido con una *bloca* o adorno metálico en el centro, de donde partían radios, también de metal, hacia el borde del escudo; a veces esta guarnición era de oro o plata (v. 1970). Según el carmen latino del Cid, el escudo de éste llevaba pintado un dragón. El escudo, por su parte interior, además de las abrazaduras, tenía sujetos a sus dos extremos superiores los cabos de un tiracol o correa, con la cual se llevaba colgado *al cuello* (1509, 2450, 3584); para acometer, se *embraza* el escudo apretándolo contra el corazón (715, 3615), pero manteniéndolo colgado al cuello.

La *loriga* era una túnica tejida de mallas férreas, o hecha de cuero con escamas o anillos cosidos encima. A veces tenía tres dobleces, para más defensa (3634). Para evitar el roce de la loriga se vestía debajo de ella un *belmez* o túnica acolchada (3073, 3636) que en las representaciones gráficas se ve salir por fuera del borde inferior de la loriga cosa de un palmo más largo que ella. La loriga se prolongaba en un *almófar* o capucha de mallas que cubría la cabeza y la barba, subiendo a veces hasta media nariz; para evitar su roce sobre los cabellos, se recogían éstos con una *cofia* de lino, *fruncida* sobre la cara (789, 2436, 1744). Encima del almófar se ponía un *yelmo*, atado a las mallas con muchos lazos de cuero o *moncluras* (3652); el yelmo solía tener en su parte anterior un nasal o barra descendente, para proteger la nariz. Las piernas del caballero iban cubiertas de arriba abajo con las *calzas*, y, sobre éstas, se ponían las *huesas*, o botas fuertes y altas, propias para campaña, viaje o caza.

Los caballeros catalanes de Ramón Berenguer usaban sólo las calzas; desechaban las huesas, que si bien daban superio-

⁸⁰ La conquista de la espada se menciona también en los poemas franceses. Según *Aspremont*, Roldán gana a *Durendal*, matando a Yaumont en Italia, y según el *Mainet* español, la misma espada es ganada por Carlomagno cuando mató a Bramante en España.

ridad a los caballeros del Cid (922, 994), eran de mal aspecto, por lo cual el Conde de Barcelona llama *malcalzados* a los castellanos (1023). También se distinguían los catalanes por cabalgar sillas *coceras*, propias para correr el caballo y más inseguras que las sillas gallegas o de camino, que llevaban los del Cid; así en el choque los catalanes caían del caballo aun sin ser heridos (993, 997).

Los caballeros moros usan también escudos (795), lorigas (762) y yelmos adornados con *carbonclas* o piedras preciosas (766, 2422). Parece que no se distinguen de los cristianos sino en usar preferentemente *adáragas* (727) o escudos pequeños sólo de cuero, y en que sus ejércitos tocaban *atamores*, cuyo ruido formidable maravillaba a los soldados castellanos nuevos y espantaba a doña Jimena (696, 1660-1667, 2346). Sin duda se distinguían también por montar en sillas jinetas de altos borrenes y estribos cortos, a diferencia de las bridonas, que usaban los cristianos, con estribos largos.

Por último, la *espuela* o *espolón* era del tipo que se llamó después acicate. Se desconocían las espuelas de rodajuela; por esto el poeta les da el calificativo de *agudas* cuando las usaban los Infantes de Carrión para herir con ellas a sus mujeres (2737).

Cuando el caballero iba de viaje, montaba un *palafre* o caballo de camino y de lujo; llevaba todas sus armas en una acémila y delante de ésta iba, llevado *del diestro* por un escudero (1548), su caballo de armas, más fuerte y más grande que el palafre.

Cuando se *tenían armas* (1602, 2243, etc.), esto es, cuando se ejercitaban en juegos militares, en señal de regocijo, el caballero usaba sólo las *armas de fuste* (1586), es decir, las de madera, el escudo y la lanza. No se ceñía espada ni se vestía loriga, sino el traje ordinario.

El traje de paz era éste.⁸¹ primero se ponían la *camisa*, después las *calzas* de paño cubriendo toda la pierna, y los *zapatos*, que solían ir adornados con labores (3085-88). Inme-

⁸¹ Compárese la detallada descripción del traje del Cid, en los versos 3085-3100, con la más detallada de *Girart de Rousillon* (trad. P. Meyer, París, 1884, pág. LXXXI), que emplea cuatro series en describir cómo se vistió Pierre de Mont-Rabei.

diatamente sobre la camisa se ponían el *brial*, túnica hecha por lo común de una tela de seda entretejida con oro, llamada *ciclatón*, así que *brial* y *ciclatón* venían a ser voces sinónimas. Llegaba el brial hasta los pies e iba hendido delante y detrás para poder cabalgar cómodamente, dejando caer cada mitad de su falda por uno y otro lado del caballo, según se ve en el retrato de Fernando II arriba reproducido, o en el del conde don Enrique. Encima del brial se ponía la *piel* o *pellizón*, abrigo más corto que el brial, con manga ancha o perdida, hecho de *armiño* (3075) o de piel de conejo, cordero o abortones, y forrado al exterior con seda: el Cid llevaba siempre, según su juglar, una piel forrada de *bermejo* con *bandas de oro* (3092). Sobre la piel se ponía el *manto*, anudado o prendido en el hombro derecho; iba forrado con *armiño* (3374), como el que se ve en el retrato del conde don Ramón, o con otras pieles.

Sería interminable mencionar todos los aspectos que ofrece el Poema interesantes para la historia de la cultura. Recordemos sólo las noticias que da sobre las precisas circunstancias en que se besaba la mano; las complicadas costumbres relativas a la barba, como símbolo del honor viril; el contrato de préstamo con los judíos: las curiosas escenas del campamento de Tebar y de la libertad del prisionero Berenguer; la cortesía y liberalidad del moro alcaide de Molina; la vigilia que el Cid pasa en San Servando; la corte de Toledo, rica en pormenores jurídicos admirablemente comentados por Hinojosa;⁸² el juicio de Dios, en donde resplandece la verdad después de velar las armas los combatientes y de santiguar las sillas de los caballos antes de arremeter; las curiosas relaciones de la vida secular y la religiosa, el matrimonio civil como acto principal y anterior a la bendición eclesiástica (v. 2233), el divorcio sin intervención de la Iglesia (v. 2867), el obispo de Valencia elegido por el Cid y sus vasallos sin mediación del Papa, etc.

⁸² Citado antes, pág. 53 n.

VALOR NACIONAL DEL POEMA

No hay en el Poema del Cid una idea patriótica tan precisamente concebida como en la Chanson de Roland. El autor de ésta supo asociar el deber de vasallaje a Carlomagno y el amor a la nación entera, elevándose, en una época de división feudal, a un sentimiento claro de la unidad de esa Francia cuyo cielo se entristece por la muerte del héroe y cuyos soldados se conmueven de cariño intenso hacia la patria por la cual combaten. En la chanson alienta un patriotismo exaltado, aunque puramente militar, que se apoya en el irrazonado entusiasmo para afirmar el propio valer y despreciar al enemigo:

*Hoi n'en perdrat France dulce sun los.
Ferrez i Franc; nostre est li premiers colps;
nus avum dreit, mais cist glutum unt tort (1210, 1015).*

Cierto que en el Mio Cid la añoranza que sienten los desterrados de *Castiella la gentil* y la veneración del héroe hacia el Rey, que personifica la patria, tienen ternura y magnanimidad, aunque no lleguen a la grandeza trágica del Roland. Pero de todos modos el Poema del Cid no es nacional por el patriotismo que en él se manifieste, sino más bien como retrato del pueblo donde se escribió.⁸³ En el Cid se reflejan las más nobles cualidades del pueblo que le hizo su héroe: el amor a la familia, que anima la ejecución hasta de las más altas y absorbentes empresas; la fidelidad inquebrantable; la generosidad magnánima y altanera aun para con el Rey; la intensidad del senti-

⁸³ Así FERNANDO WOLF veía en el Poema la primera y fundamental obra de la literatura española en cuanto es expresión del carácter nacional (*Studien zur Geschichte der span. und port. Nationalliter.*, 1851, pág. 30). Arriba dijimos cómo Menéndez y Pelayo considera unidas en el Poema las cualidades artísticas con las representativas de la raza. — G. H. PRESCOTT observa que, así como alguien cree que los poemas de Homero fueron el principal lazo de unión entre los estados griegos, no cabe duda que un poema como el del Cid, que apareció muy a principios del siglo XII, y que presentaba a la imaginación los más interesantes recuerdos nacionales en relación con su héroe favorito, debió obrar de una manera poderosa sobre la sensibilidad del pueblo (*History of the Reign of Ferdinand and Isabelle*, trad. esp., 1855, pág. 10 a).

miento y la leal sobriedad de la expresión. Es hondamente nacional el espíritu democrático encarnado en ese «buen vasallo que no tiene buen señor», en ese simple hidalgo, que, despreciado por la alta nobleza y abandonado de su Rey, lleva a cabo los más grandes hechos, somete todo el poder de Marruecos y ve a sus hijas llegar a ser reinas. Además, el poema del Cid, apartándose de la hostilidad regional que respiran otros poemas castellanos, extiende su respeto y su amor a *quant grant es España*: mira a ésta unida en su mayor parte por el imperio de Alfonso sobre *portogaleses, gallizianos, leoneses y castellanos*; la considera también toda bajo el nombre de *la limpia cristiandad*, empleada en la común guerra contra los moros y honrada en sus diversas familias reales por la sangre del Cid: *oy los reyes de España sos parientes son*.

Este género de nacionalismo, menos enérgico, pero más amplio que el patriotismo militar del *Roland*, puede ser sentido más general y permanentemente y podrán repetirse siempre las palabras de Federico Schlegel: «España, con el histórico poema de su Cid, tiene una ventaja peculiar sobre otras muchas naciones; es éste el género de poesía que influye más inmediata y eficazmente en el sentimiento nacional y en el carácter de un pueblo. Un solo recuerdo como el del Cid es de más valor para una nación que toda una biblioteca llena de obras literarias hijas únicamente del ingenio y sin un contenido nacional».⁸⁴

(1913)

⁸⁴ *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre, 1812*, cap. VIII (3.ª ed. 1911, pág. 264).

bulista arábigo. Es así muy probable que la Elfa encerrada en la cueva de Griza cuando Alamos pobló aquel lugar, represente una leyenda de encantamiento, un mito cavernario, análogo a los de la Jana-Diana que existían en toda la Península.

El nombre Elfa, cuya primera mención está en esos llamativos versos del poema cidiano, fue en España aplicado como nombre de mujer, aunque muy poco. Sólo he reunido cuatro casos: «Don Elfa mi mugier... yo don Elfa», otorgante de un documento del año 1208 (Salazar y Castro, *Hist. de la Casa de Lara*, 1689, IV, pág. 646). Don Elfa de Tórtoles, condenada a muerte, en 1267, en un proceso de falsificación de moneda (Zurita, *Anales de Aragón*, III, 72). «A vos Ferrando e a vuestra mulier dona Elfa... don Elfa», concesionarios ambos de un documento otorgado en Alfaro, Rioja Baja, el año 1272 (*Docum. lingüísticos de España*, 1919, pág. 165). Doña Elfa de Luna hermana del poderoso don Antonio de Luna que figura en 1411 (Zurita, *Anales*, XI, 49). ¿Cesa de usarse este nombre en el siglo XIV? ¿Comienza su difusión con la leyenda de los Montes Claros de Soria recordada en el poema del Cid? En Portugal no aparece el nombre Elfa en el onomástico del Cortesão ni en el de Leite de Vasconcelos; tampoco lo conoce el señor J. M. Piel consultado por mí, como tan versado en onomástica.

Es bien notoria la repulsión de todo elemento maravilloso profano en la épica medieval española; por eso sería notable, en el *Poema del Cid*, aunque en mera alusión fuera de la acción poemática, este incidente relativo a Elfa, si ésta es el genio cavernícola que creo.

Quede esta cuestión encomendada a los folkloristas, que busquen las cuevas de Griza en Soria, hacia las alturas del valle del Duero, por el curso alto del río Adante o del río Pedro. Quede principalmente la cuestión para los germanistas, que digan si el nombre *Elfa* del *Mío Cid* puede ser una forma germánica que tuviese vida en la España de los siglos XII a XIV. Si no ¿de dónde puede provenir este extraño antropónimo femenino?

(1958)

RECAPITULACION FINAL (Recapitulación esencial)

En las páginas 205, 206, 207, 208 y 209 se reproducen literalmente frases contenidas en páginas anteriores. Repeticiones que el autor cree conveniente mantener, puesto que este capítulo final es una recopilación o resumen de los precedentes.

El *Cantar de Mio Cid* pertenece a un género literario perfectamente definido en la Edad Media, con denominación peculiar: es un *Cantar de gesta*, canción «de hechos notables», como lo es en Francia la *Chanson de Roland*. En la alta Edad Media, cuando las lenguas vulgares no se escribían aún, el verso y el canto eran el único medio disponible para difundir noticias sobre los sucesos de actualidad y para conservar memoria de hechos famosos del pasado; esa «historia cantada» era la única historia nacional posible para un público que no sabía leer ni entendía la historia latina que los clérigos u hombres doctos escribían. Una canción de gesta nace como noticia de hechos actuales, más o menos emocional y poética; destinada a los contemporáneos, ha de ser bastante fiel, pero conforme el cantar se repite entre generaciones cada vez más alejadas de los sucesos, va perdiendo veracidad histórica y va adquiriendo caracteres novelescos. Del *Cantar de Mio Cid* conocemos tan sólo una versión, del siglo XII, pero indirectamente conocemos diferentes refundiciones posteriores, prosificadas en las crónicas vulgares de España en los siglos XIII al XV. Atengámonos a esa única versión hoy conocida, que se nos conserva en una copia hecha por un tal Per Abad en el mes de mayo del año 1307.

ARGUMENTO DEL CANTAR

La narración que forma el cuerpo de este poema se organiza en tres cantos, tres momentos en el desarrollo de la acción poética.

CANTAR I: EL DESTIERRO: *Mío Cid*, Rodrigo Díaz, es enviado por el rey Alfonso a cobrar las parias que pagaba el rey moro de Sevilla, y encuentra allá como gran enemigo al conde García Ordóñez, poderoso magnate castellano. El Cid le venció en la batalla de Cabra, y al hacerle prisionero le mesó la barba, afrenta mayor que un caballero podía recibir. A causa de esta descomedida afrenta, sufrió el Cid inmediata desgracia. Al volver a Castilla, es acusado por enemigos cortezanos de haber guardado para sí parte de las parias sevillanas, y el rey Alfonso, airado, le destierra. Alvar Fáñez, sobrino del Cid, con los demás parientes y vasallos del héroe parten con él fuera del reino.

Las acusaciones de los *mestureros* o cizañadores eran falsas; cuando el Cid abandona su casa de Vivar para ir al destierro, sale pobre y tiene que detenerse en Burgos para buscar algún dinero prestado de los judíos Raquel y Vidas. Los vecinos de Burgos compadecen al desterrado, pero no se atreven a hospedarle, porque el rey lo ha prohibido. El Cid pasa por el monasterio de Cardeña para despedirse de su mujer doña Jimena y de sus dos hijas pequeñas, que allí quedan refugiadas. Atraviesa el Duero por junto a San Esteban de Gormaz y, cuando duerme la última noche en la frontera del reino de Castilla, para entrar en tierra de moros, el ángel Gabriel viene a él en visión para anunciarle ventura en todos los días de su vida. Tal ventura se deriva de la misma injusticia del destierro que, dando independencia a la acción del héroe, le permite alcanzar la grandeza que en obediente servicio del rey nunca hubiese logrado.

Los éxitos del desterrado son al principio penosos y lentos. Se apodera de dos castillos, Castejón en la Alcarria y Alcocer sobre el río Jalón; gana abundantes riquezas; envía a Minaya Alvar Fáñez a Castilla para llevar al rey Alfonso treinta caballos del botín cogido a los moros y otros dones para doña Jimena y para la catedral de Burgos.

El Cid hace tributaria toda la región de Teruel y de Zara-

goza con tierras que estaban bajo la protección del conde don Ramón Berenguer de Barcelona. Vence y prende al conde en el pinar de Tévar, pero le pone en libertad generosamente, al cabo de tres días.

CANTAR II: LAS BODAS DE LAS HIJAS DEL CID. El Cid gana a Murviedro y logra apoderarse de Valencia donde da un obispado al clérigo don Jerónimo, venido de Francia. Pero en medio de tanta prosperidad, el dolor del destierro pesaba sobre su alma y se mostraba en su aspecto, pues «por amor del rey Alfonso» que le había echado de su tierra, hizo el solemne voto de dejar su barba crecer intonsa; este descuido de la barba era la mayor señal de tristeza y duelo que los antiguos tenían.

Luego el Cid envía a Minaya con un segundo presente para el rey Alfonso, cien caballos de las recientes victorias, reconociéndose por vasallo y rogándole permita a doña Jimena ir a vivir en Valencia. El rey, que se hallaba en Carrión, da ese permiso, alabando las conquistas del Cid. Los trofeos de las victorias del desterrado despiertan en dos *infantes*, o jóvenes nobles, de Carrión, pertenecientes a la gran familia de los Vani-Gómez, el deseo de casar con las dos hijas del Cid para disfrutar las riquezas del Campeador; es un deseo vergonzante, porque ellos, hijos de condes, desprecian la humilde casa de Vivar. Alvar Fáñez lleva a Valencia la mujer y las hijas del Cid; éste las recibe con grandes alegrías, y desde lo alto del alcázar valenciano les muestra satisfecho la gran ciudad con su rica huerta, entregándosela como heredad propia.

Yúcef, rey de Marruecos, quiere apoderarse de Valencia, pero es derrotado y huye mal herido por el Cid. Del inmenso botín de esta batalla, el vencedor envía al rey Alfonso, en reconocimiento de vasallaje, aunque él está desterrado, doscientos caballos con sillas, con frenos y con sendas espadas colgadas de los arzones. El nuevo presente, llevado, como los dos anteriores, por Alvar Fáñez, llega a Valladolid, donde estaba el rey (Valladolid es la ciudad recién repoblada por Pedro Ansúrez, conde de Carrión y cabeza de la familia de los Vani-Gómez); la magnificencia del donativo despierta gran admiración en el rey, a la vez que mortifica la envidia de García Ordóñez y aviva la codicia de los dos infantes de Carrión.

Los dos infantes piden al rey que les trate casamiento con las hijas del Campeador; el rey accede aunque se reconoce con

pocos títulos para pedir: *Yo eché de tierra al buen Campeador, / e haciendo yo a él mal y él a mí grand pro, / Del casamiento non sé si s'habrá sabor.* Alfonso propone a Minaya avistarse con el Cid para perdonarle el destierro y tratar del casamiento. El Cid, al oír el mensaje de Alvar Fáñez, muestra disgusto, pues le repugna el orgullo de aquellos infantes, pero al fin consiente el casamiento y acudirá a las vistas.

Las vistas se celebran frente a Toledo, con gran solemnidad. El rey perdona al desterrado públicamente, con vivo pesar de García Ordóñez, y propone y «ruega» el casamiento de los infantes de Carrión con las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol. El Cid repara que sus hijas aún no tienen edad para casarse, pero acata la voluntad del rey. El Campeador se vuelve con los infantes a Valencia donde se celebran las bodas.

CANTAR III: LA AFRENTA DE CORPES. Los infantes de Carrión dan muestras de gran cobardía, sobre todo en la batalla que el Cid tiene contra el rey Búcar de Marruecos, venido también a recobrar Valencia, el cual queda vencido y muerto. El Cid, piadosamente engañado por los suyos, se muestra satisfecho, porque sus yernos se han estrenado con valentía en la batalla.

El Cid se ve en la plenitud de su poder, pero los infantes de Carrión, que no podían sufrir las disimuladas burlas de que eran objeto por su cobardía, ansían vengarse. Quieren afrentar al Cid en sus hijas y le piden permiso para irse con ellas a Carrión. El Cid, sin sospechar la maldad, les colma de riquezas, dándoles como ajuar a sus mujeres 3.000 marcos, a más de sus dos preciosas espadas, *Colada y Tizón*, y hace que su sobrino Félez Muñoz vaya con sus primas a Carrión. Los infantes emprenden su viaje pasando por Medinaceli. Pero al llegar al Duero, más allá de San Esteban de Gormaz, en el espeso robledo de Corpes, maltratan cruelmente a doña Elvira y doña Sol, dejándolas allí medio muertas. Félez Muñoz recoge a sus primas abandonadas y de Valencia viene Alvar Fáñez para llevarlas a su padre. El Cid despacha a Muño Gustioz, que pida al rey justicia: «el rey casó mis hijas, no yo; así, la deshonra mía toda es de mi señor».

Condolido el rey, convoca su corte en Toledo. A ella concurren el Cid y los de Carrión, éstos confiados en un poderoso bando de parientes y amigos a cuya cabeza está el conde

García Ordóñez. Allí ante la corte, el Cid expone su agravio, obteniendo de los infantes la devolución de las dos espadas, *Colada y Tizón*, así como la de los 3.000 marcos de ajuar, y por fin exige que la deshonra del robledo de Corpes sea reparada en duelo. Pedro Bermúdez, Martín Antolínez y Muño Gustioz retan de traidores a los infantes Diego y Fernando y a Asur González (hermano de ellos). En esto, dos mensajeros entran en la corte a pedir las hijas del Cid para mujeres de los infantes herederos del trono de Navarra y de Aragón. El rey otorga tan altos casamientos; y reanudando los retos, ordena que la lid de los tres retadores se haga en las vegas de Carrión.

Allí, en su misma tierra, los infantes quedan vencidos en duelo y confesos como «malos y traidores». El Cid, vengadas jurídicamente sus hijas, casa a doña Elvira y doña Sol, con la mediación del rey Alfonso, haciéndolas señoras de Navarra y de Aragón.

DOS POETAS DEL CANTAR DE MIO CID

La primera impresión que produce la lectura de este poema es la de su perfecta unidad de plan y la de su inspiración altamente nacional. Sin embargo, un atento examen ha podido descubrir en él cierto carácter local muy bien definido. Hay en él dos regiones descritas con detalles de toponimia mayor y menor, reveladoras de afección muy singular a la tierra, y son la de San Esteban de Gormaz y la de Medinaceli, dos villas, municipios, de la actual provincia de Soria. En una línea de 20 kilómetros se nombran diez lugares y lugarejos en las cercanías de San Esteban, varios de ellos hoy desconocidos. En las cercanías de Medinaceli se nombran cinco lugares y tres de ellos son campos y montes deshabitados. De ninguna otra región de España más importante, sea Burgos, Valencia o Toledo, describe el poema pormenor ninguno de lugares vecinos. Los hechos del Cid aparecen en el *Cantar* frecuentemente vistos desde San Esteban de Gormaz, unos; y desde

Medinaceli, otros. Nos sentimos obligados a distinguir dos poetas.

El poeta de San Esteban enumera, con más detalle y más amor, las cercanías de su villa, hasta el punto que en la rápida descripción de un viaje, contrariando su habitual sobriedad narrativa, refiere de pasada una leyenda local referente a una Elfa o sílfide encerrada en una cueva. Y aun lo más notable es que recuerda con toda exactitud la situación de aquella tierra hacia el año 1081, pues sabe que, cuando el Cid sale desterrado, la frontera con los moros estaba en la Sierra de Miedes, y nos dice que los moros del río Henares, esto es, los del reino moro de Toledo, estaban pacificados con Alfonso VI, el cual se daría por ofendido al verlos atacados por el Cid (v. 527, 538), mientras que los moros del cercano río Jalón, esto es, los del reino moro de Zaragoza, podían ser guerrados sin consideración ninguna, todo lo cual era efectivamente cierto. Pocos años después, con la conquista de Toledo, en 1085, ese estado de cosas había cambiado, pues la frontera en vez de estar en la Sierra de Miedes, estaba muy mucho más al sur, y sin embargo el poeta, aunque escribe después de muerto el Cid, recordaba bien la situación antigua de moros y cristianos.

Por el contrario, el poeta de Medinaceli se muestra poco enraizado en su terruño. Lo que más nos sorprende es que recuerda muy mal la historia de aquellas regiones, pues cree, muy erradamente, que en la vida del Cid poseía Alfonso VI la ciudad de Medinaceli y que allí estaba la frontera del reino cristiano; cuando en realidad Alfonso VI sólo poseyó Medina después de muerto el Cid, y sólo durante cuatro años, 1104-1108. Medina no fue reconquistada sino hacia 1124.

Esto nos induce a pensar, y luego lo veremos confirmado, que hubo un poeta de San Esteban muy antiguo, buen conocedor de los tiempos pasados, el cual poetizaba muy cerca de la realidad histórica; y hubo un poeta de Medina, más tardío, muy extraño a los hechos acaecidos, y que por eso poetizaba más libremente. En el análisis del poema se notan algunos aciertos extraordinarios de veracidad, aciertos que son natural fruto de la coetaneidad (en suma, verismo épico; poeta de San Esteban), en contraste chillón con grandes disparates históricos, cometidos en beneficio del mayor interés y animación del relato (en suma, novelación libre; poeta de Medinaceli).

CASOS DE VERISMO Y CASOS DE NOVELIZACION

El Cantar nos dice que, cuando las hijas del Cid quedan abandonadas por los de Carrión en el robledo de Corpes, las acoge en San Esteban un *Diego Téllez de Alvar Fáñez*, a quien sólo se le nombra en el verso 2814; este personaje no toma parte en la acción del Cantar, ni vuelve a ser nombrado jamás, ni siquiera cuando los vecinos de San Esteban hospedan y obsequian y despiden a las maltratadas esposas, episodio que ocupa 60 versos nada menos. Tan insignificante para la acción poética es el tal Diego Téllez, que la refundición del poema en el siglo XIII lo sustituye, con ventaja novelesca, por «un labrador» anónimo que hospeda a las abandonadas esposas. Indudablemente Diego Téllez es un resto de veracidad involuntaria, propia de un relato coetáneo o casi; el poeta de Gormaz, al parecer, nombra este personaje como fácilmente identificable por los oyentes, pero hoy nosotros sólo por un raro diploma del año 1086 averiguamos que existió Diego Téllez *señor de Sepúlveda* (dominans Septem publica), villa en cuya repoblación del año 1076 interviene muy principalmente Alvar Fáñez.

En contraste con ese Diego Téllez, tan insignificante y de tan recóndita veracidad histórica, nos encontramos un personaje de alto relieve histórico, como Alvar Fáñez, tratado en modo abiertamente contrario a lo que la historia nos dice. Alvar Fáñez pudo acompañar a su tío el Cid en los primeros tiempos del destierro, pero desde 1085 en adelante sabemos que estuvo al servicio de Alfonso VI, desempeñando siempre principal papel en los sucesos, mientras el poema lo presenta siempre al lado del Cid, como el segundo actor en toda la acción del poema. Esta notable novelización tenemos que achacarla al poeta de Medinaceli.

Debemos ahora extendernos a una consideración general sobre el núcleo dramático del Cantar, el matrimonio de las hijas del Cid. De los segundos matrimonios, los altos y felices, de los cuales existía muy noble descendencia, el poema no sabe casi nada; no da el nombre de los maridos, los designa vagamente, *los infantes de Navarra e de Aragón*, 3420, acertando en uno y disparatando en otro; esto no puede hacerlo un poeta casi coetáneo y debemos atribuirlo al poeta de Medinaceli. En notabilísimo contraste con esa tan enorme ignoran-

cia, los primeros matrimonios, los fracasados, los estériles, son ampliamente reseñados; el Cantar nos dice acertadamente los nombres de los novios y de sus parientes, familia no descrita por las crónicas latinas y sólo reconstruible hoy mediante erudito y penoso estudio de cientos de documentos; el conocimiento de estos personajes pertenece sin duda al poeta de San Esteban de Gormaz. El nos da el nombre real de los dos novios, *Diego, Fernando* y de seis personas más; nombra a su padre el conde *Gonzalo Ansúrez* y a su tío el conde *Pedro Ansúrez*; sabe que esta familia era conocida con el nombre de los *Vani-Gómez*, 3443, nombre no usado por los cronistas latinos, pero muy empleado por los historiadores árabes, los Beni-Gómez «hijos de Gómez» descendientes de un famoso Gómez Díaz, conde de Saldaña, en el siglo x. También al poeta de San Esteban de Gormaz tenemos que atribuir el saber que estos *Vani-Gómez* eran íntimos aliados de *García Ordóñez*, conde de Nájera, personaje de la mayor confianza de Alfonso VI, y aliado también de *Alvar Díaz de Oca*, cuñado de *García Ordóñez*; esta alianza está afirmada por la *Historia Roderici*, como luego diremos, aunque sin nombrar más que a *García Ordóñez*, dejando anónimos a los otros siete personajes que el Cantar conoce bien.

Estos ocho enemigos del Cid se enfrentan, en el Cantar, en la disputa sobre el matrimonio de las hijas del héroe, con otros tantos de la mesnada del Cid, cuyos nombres la biografía latina, la *Historia Roderici*, no emplea nunca, y que hoy sabemos (salvo de dos de ellos) ser exactos, mediante el estudio de abundantes documentos: *Alvar Fáñez* y *Alvar Alvarez*, sobrinos del Cid, *Muño Gustioz*, cuñado de Jimena, etc. El más notable de todos es *Galind Garciaz, el bueno de Aragón*, de quien los documentos nos dicen que era señor de Ligüerre; sin duda representa en el Cantar a los cuarenta caballeros aragoneses que el rey de Aragón Sancho Ramírez envió al Cid, en 1091, para que reforzasen la guarnición de Valencia aposentada en la Alcudía, arrabal de la gran ciudad, y la exactitud del recuerdo poético se manifiesta en los versos 1999-2000 en los que el Cid, cuando se ausenta de Valencia para ir a las vistas con Alfonso, encarga la guarda de la ciudad al castellano *Alvar Salvadórez* e a *Galind Garciaz el de Aragón*, detalle que concuerda con la historia árabe de Valencia, escrita por Ben Alca- ma, la cual nos informa que el Cid, para ir a Zaragoza a fines

del año 1091, dejó encomendada la custodia de Valencia a sus administradores castellanos y a los cuarenta caballeros aragoneses que residían en la Alcudía. Verismo sorprendente, que es preciso atribuir al poeta de Gormaz.

Todos esos nombres de amigos y enemigos del héroe no es posible que nadie los retuviese en su memoria cuarenta o cincuenta años después de muerto el protagonista, cuando esos nombres no interesaban ni siquiera al autor de la *Historia Roderici* escrita inmediatamente después de la muerte del biografiado. ¿Quién hoy, a pesar de tanta historia impresa como se lee, recuerda veinte nombres de personas actuantes en un suceso particular de hace medio siglo?

Ahora bien; el poeta de Gormaz, poeta de coetaneidad que recuerda exactamente tantas personas de los dos bandos, detalle muy amplio, pero muy accidental, no puede ser el que falsee totalmente lo esencial, esto es, lo que obran los del uno y el otro bando. Tenemos que atribuir al poeta de Medinaceli, que habla a generaciones no coetáneas, el achacar a los infantes de Carrión un divorcio con despojo y sangriento atropello de sus mujeres, y el suponer que los del Cid vencen en duelo a los de Carrión, dejándolos por malos y traidores. Cualquier coetáneo sabía que esto era mentira evidente. El divorcio era un caso de enemistad y de desafío con los parientes de la mujer, y el vencido en duelo quedaba expulsado de la vida civil, y su casa era arrasada hasta los cimientos; lo mismo que los coetáneos, hoy nosotros sabemos que esto no sucedió, pues los infantes de Carrión siguieron honrados en la corte de Alfonso VI, en todos los años de 1090 y 1105, es decir, durante los últimos tiempos de la vida del Cid y seis años después. El poeta de Medinaceli noveliza con entero desenfado, porque no habla a gentes sabedoras de lo ocurrido.

Mas a pesar de todo esto, el poeta de Gormaz que conoce a la perfección los dos bandos enemigos, al decirnos que Diego Téllez socorrió a las hijas del Cid, nos certifica que las hijas fueron realmente abandonadas en tierras de San Esteban. ¿Cómo se compagina esto con el hecho indudable de que los infantes de Carrión no incurrieran en nota de traición? La solución de este enigma la da otro rasgo verista que hallamos olvidado en el Cantar. Cuando el rey propone el casamiento, el Cid se excusa, diciendo que sus hijas son de días pequeñas y no son de casar (v. 2083); por lo tanto en la mente del poeta de

Gormaz está el que no se celebra entonces un matrimonio, sino unos esponsales. Ahora bien, el abandono de la esposa no era caso de enemistad ni de reto, sino que se satisfacía sencillamente con el pago de una indemnización.

EL POETA DE GORMAZ, CASI COETANEO

Los hechos históricos pudieron ocurrir del modo siguiente: En 1089, el rey moro Alcahir, de Valencia, era tributario del Cid y éste, en gracia y al servicio del rey Alfonso, residía en el arrabal de la gran ciudad, llamado la Alcudia, siendo verdadero señor y dueño de todo cuanto en Valencia existía y se hacía, según informa la historia de esa ciudad escrita por Ben Alcama. Añadamos a esto una rara nota cronística, inspirada en un perdido relato poético, la cual dice que el rey Alfonso mandó a García Ordóñez que fuese a Valencia junto al Cid, que residía en un arrabal de la ciudad. Esto nos hace suponer que efectivamente entonces algunos nobles del bando de Carrión fueron a Valencia y celebraron esponsales con las hijas del Cid, hacia el mes de agosto de ese año 1089; entonces la hija mayor, Cristina, por cognombre Elvira, tendría 11 ó 12 años, y María, por cognombre Sol, tendría 9 ó 10. Los infantes de Carrión eran también menores de edad.

Según el Cantar (y debemos creerle en esto que refiere) los desposados emprenden después un viaje a Carrión, pero en el camino ocurre un grave incidente: Habiendo Alfonso ordenado al Campeador que le ayudase a socorrer el castillo de Alledo y a pelear con el emperador almorávide Yúsuf, el Cid no pudo llegar en el tiempo fijado por el rey, y aunque todo resultó bien, pues Yúsuf se retiró sin esperar el encuentro con Alfonso, éste, incitado por los cortesanos que odiaban al Cid, desató contra él su ira, en noviembre de 1089. La *Historia Roderici*, careada su versión latina con la versión romanecada en la *Crónica de Veinte Reyes*, nos dice que entonces el rey mandó prender en el castillo de Gormaz a doña Jimena y

a sus hijas. Es de suponer que la madre acompañaba a sus desposadas hijas, en su viaje a Carrión, y que cuando caminaban por tierras de San Esteban de Gormaz, al saberse la noticia de la ira del rey, los de Carrión abandonaron a sus esposas; intervino allí Diego Téllez, hasta que llegó la orden de prisión dada por el rey.

El poeta de Gormaz contaría el abandono de las desposadas, sin maltrato ninguno, y luego el Cid (cuando en la realidad se volvió a amistad con su rey) exigiría una reparación civil, esto es, devolución del ajuar y demás riquezas, sin acusación criminal ni reto. Al final aludiría el poeta a los segundos matrimonios con un infante de Navarra y con un conde de Barcelona.

A este primer autor pertenecerá el plan general del Cantar (como lo muestra el Cantar del Destierro), enfocando la figura del héroe no desde el punto de vista de sus grandes victorias y conquistas, sino atendiendo a su penosa lucha contra una clase social llena de orgullo y vanidad.

Debió de componerse esta primera redacción del Cantar muy a raíz de la muerte del Campeador. Entonces la historia escrita produjo la *Historia Roderici*, entre 1103 y 1109, y hasta ese mismo tiempo hubo de producir la historia cantada este poema de Gormaz, cuando aún vivían doña Jimena, Alfonso VI y la mayor parte de los personajes. La libertad de expresión era en la Edad Media muy grande. La *Historia Roderici* tacha a Alfonso de «injusticia» y de «envidia» en sus enojos con Rodrigo; bien podía el Cantar decir del rey que era señor malo de un vasallo bueno, y maltratar a los Vani-Gómez como «malos mestureros» y gentes de «mañas» indignas.

EL POETA DE MEDINACELI ESCRIBE HACIA 1140

El poeta de Medinaceli vive en continuo anacronismo, creyendo que su Medina era poseída por Alfonso VI; a él hay que atribuir los otros anacronismos más repugnantes a la

coetaneidad, como la continua presencia de Alvar Fáñez al lado del Cid. El hace que los esponsales carrionenses, sin duda históricos, se conviertan en un fabuloso matrimonio bendecido por el obispo don Jerónimo y seguido de la permanencia de los infantes en Valencia durante dos años (v. 2271). El Cantar de Corpes es indudablemente el más refundido por este poeta, comenzando por las primeras tiradas con el cómico episodio del león que atemoriza vergonzosamente a los infantes. Describe después el viaje de los infantes con sus mujeres por Molina, la de Abengalbón, y por Medinaceli; él inventa el ultraje, heridas y despojo de las dos señoras en el robledo de Corpes. Después la obra principal de este poeta es el transformar una sencilla corte judicial del poeta de Gormaz en unas solemnes cortes pregonadas de grandioso desarrollo, las cuales tienen por remate los tres retos en que los de Carrión quedan por traidores.

Todo esto acrece mucho el valor dramático del poema. Los dos autores, tan distintos e inconciliables en lo tocante al verismo épico, se hermanan muy concordantes en el terreno de la creación literaria. El genio poético del autor de Gormaz atrae hacia sí e impulsa al refundidor de Medinaceli. Esta continuidad de inspiración a través de los tiempos en el arte colectivo es un gran fenómeno estético que la moderna crítica tradicionalista observa, afirma y debe estudiar: continuidad de numen, fundada en comunidad de gustos, de propósitos y de ambiente cultural.

El móvil principal de esta refundición de Medinaceli fue sin duda un hecho político resonante. En 1140 el emperador Alfonso VII, concertado con su cuñado el conde barcelonés Ramón Berenguer IV, Príncipe de Aragón, convienen en destruir el reino de Navarra, repartiéndoselo entre los dos, y la víctima del despojo iba a ser el nieto del Cid, García Ramírez, el llamado «Restaurador», porque hacía seis años se había coronado, restaurando el reino de Navarra que, hacía más de medio siglo, había sido anexionado al reino de Aragón. Entonces, estando el nieto del Cid con su ejército en Alfaro, frente a frente de Alfonso VII que tenía su campo en Calahorra, en vez de la batalla inminente, se firma una inesperada paz, por mediación de los obispos de Calahorra y Tarazona, siendo prenda de esa paz el desposorio del hijo del emperador, el niño Sancho, que entonces tendría siete años, con la hija niña del

rey García, Blanca, biznieta del Campeador. El reino de Navarra quedaba a salvo en la persona del nieto del Cid, y el reino de Castilla entroncaba con la descendencia del Campeador. Bien se comprende que el poeta de Medinaceli participase de la resonancia cidiana que estos pacificadores esponsales debieron de tener, y que pensase en refundir el poema de Gormaz, sin duda muy cantado en la vecina Medinaceli; bien oportunos eran entonces los versos finales de la refundición, glorificando al Campeador: *Hoy los reyes de España sos parientes son; / a todos alcanza ondra por el que en buena nació.*

EL MIO CID COMO ESPECTACULO PUBLICO, POESIA ORAL, NO ESCRITA

El poeta juglaresco hace su narración pensando siempre en el público que tiene delante, y al cual se dirige expresamente con un vocativo: «mala cuita es, señores, haber mengua de pan» 1178; o con fórmulas de sugestión intuitiva: «¡Aquí veriedes queixarse ifantes de Carrión» 3207, «Veriedes cavalleros venir de todas partes» 1415, «Tienen buenos caballos, sabet a su guisa les andan» 602, 610, 678, etc.; «saber bien que si ellos le vadiesen non escapara de muort», 2774.

Los cambios de escena que en el espectáculo teatral se distinguen por mudanza de decoración y entrada de nuevos personajes los indica el juglar llamando la atención de su público: «Dirévos de los cavalleros que llevaron el mensaje», 1453, «Quiérovos dezir del que en buena cinxó espada» 899; o más explícitamente, expresando los personajes que se dejan y los nuevos que se van a tratar: «Alabando s'iban ifantes de Carrión, Mas yo vos diré d'aquel Félez Muñoz» 2764.

El poeta abandona a menudo la objetividad de su narración para tomar en los sucesos que narra una parte afectiva, en compañía de sus oyentes. Así, al referir la conversación secreta en que los yernos del Cid tramaban su felonía, dice: «d'esto que ellos fablaron nos parte non bayamos» 2539. O cuando

los infantes maltratan a sus mujeres, desahoga el poeta su indignación y exclama dos veces: «¡Cuál ventura sería ésta, si ploguiese al Criador que asomase esora el Cid!» 2741, 2753.

La recitación de un cantar de gesta era larga, y el *Mio Cid* está dividido en sus tres cantares que equivalen a los tres actos de una obra teatral. Como el poeta dramático busca al final de un acto, lo que se llama, la «suspensión del interés», así el *Mio Cid*, al final del segundo cantar, después de contar las alegres fiestas en las bodas de las hijas del Campeador, finge ignorar la desdicha que espera a las dos recién casadas, y deja en duda al auditorio, despertando la curiosidad hacia el contenido el cantar tercero:

*¡Plega a Santa María e al Padre Santo
que s'pague de es' casamiento mio Cid o el que ol hobo algo
Las cóplas d'este Cantar aquí s'van acabando;
el Criador nos vala con todos los sos santos. 2277*

El arte juglaresco, arte oral y cantado, utiliza fórmulas tradicionales, aceptadas sin reparo por el público, no exigente de novedad, que en ellas encontraba siempre fresca la natural poesía que las inspira. La descripción del ardor de una batalla se solía hacer mediante una rápida enumeración de varias imágenes encabezadas con el adjetivo *tanto*:

*Veriedes tantas lanzas premer e alzar,
tanta adágara foradar e pasar,
tanto loriga falsar e desmanchar
tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,
tantos buenos caballos sin sos dueños andar (726-30)*

Una descripción enumerativa semejante a ésta, tan sugestiva, se encuentra en otros cantares de gesta y su uso continúa aún en el romancero del siglo XVI; sin embargo, la originalidad de cada juglar está en escoger y avivar las imágenes usadas, ese «premer» o abatir de las lanzas para acometer, y alzarlas para buscar dónde emprender otro ataque, esas lanzas cuyos pendoncillos blancos entran buscando la sangre del enemigo. Pero aun en la descripción de los encuentros en combate, que son la pintura habitual prodigada en todas las gestas, cabe

mucha invención individual; tal creo sucede con la pintura del arremeter de un escuadrón en nuestro poema:

*Embrazan los escudos delant los corazones,
abaxan las lanzas abuelas con los pendones,
enclinaban las caras sobre los arzones,
batien los cavallos con los espolones,
iban los ferir de fuertes corazones,
tembrar quería la tierra dond eran movedores...*

Es fórmula repetida (715, 3615), pero me parece propia del poeta cidiano.

Original del *Mio Cid* me parece también la representación del guerrero combatiente, su espada sangrienta, su brazo cubierto de sangre, fórmula muy repetida en nuestro Cantar: «Espada tajadora, sangriento trae el brazo, *Por el cobdo ayuso la sangre destellando*», 781, 1724, etc.

La exclamación, tan propia del lenguaje hablado, es muy usada en el *Mio Cid* para dar valor ponderativo al relato. Va siempre encabezada con el mismo vocativo «¡Dios, qué bien los sirvió a todo so sabor!» 2650, «¡Dios, qué alegre era!» 1305, etc. «Dios, cómo se alababan!» 580. La evocación emotiva abrevia emotivamente, y con ventaja, una descripción como esta del amanecer: «Ya quiebran los albores e vinie la mañana, / ixié el sol ¡Dios, qué feroso apuntaba!» 456.

METRICA; LAS TIRADAS ASONANTADAS

La poesía que se propaga oralmente usa una forma métrica fácil de recordar y muy fácil de reconstruir cuando falla la memoria del recitador. En los cantares de gesta se usa un verso bimembre de muy desigual número de sílabas, tendiendo a un primer hemistiquio más breve; los tipos que más abundan son 7+7 sílabas, después 6+7, 7+8, 6+8, etc.

La rima es el asonante, pero ofrece la extraña particula-

ridad de no usar asonantes agudos, todos son graves, porque el uso de esta rima en los cantares de gesta procede de un tiempo anterior a la segunda mitad del siglo XI en que el romance vulgar, lo mismo que el latín, no tenía voces agudas; la -e final latina se conservaba todavía: *leone, señore, torna-sole, cibdade, contare, male*. En el siglo XII, ya todas estas palabras se pronunciaban como hoy, sin -e final. Por arcaísmo poético, este uso se mantiene en todos los cantares de gesta y en los romances hasta en el siglo XVI. Esa -e de *leone, sole*, etcétera, se llama -e paragógica, pero no es sino etimológica, salvo en algunos pocos casos en que realmente la -e es una añadidura.

Además la lengua del *Mio Cid* nos presenta una extraña particularidad dialectal que no aparece en ninguna otra gesta conocida; usa el diptongo primitivo románico *uó*, conservado en italiano y usado en antiguo francés, y usado en León, en Aragón y entre mozárabes, mientras en Castilla, desde el siglo X, era usada la forma más vulgar *ué*. El manuscrito conservado del *Mio Cid*, en toda su extensión, nos ofrece muchas palabras como *Huesca, pueblo, apuesto, fuerte, después*, etc., que la asonancia obliga a leer *Huosca, puoblo, apuosto, fuorte, fuonte, despuos*; etc., sin que jamás ninguna de estas palabras aparezca en asonancia *é*. Igualmente en los tres cantares del poema ocurre el arcaico patronímico *Vermudoz* como asonante *ó*; en los tres aparece *fo* en lugar de *fue*. Parece que en Medinaceli se poetiza en el mismo dialecto que en Gormaz; no creo que el poeta de Medinaceli rehiciese las rimas de su predecesor.

Pero si no hay diferencia en la naturaleza de las asonancias, sí, la hay, en el modo de constituir las series asonantadas. Conviene que nos fijemos en esta diferencia que podemos establecer, a pesar de ser la versificación del Cantar tan sencilla, libre y fácil.

El Cantar del Destierro en sus 1086 versos tiene 63 tiradas, que yacilan entre 4 y 109 versos cada una (promedio, 17 por tirada), habiendo contiguas varias tiradas de 4 versos que recuerdan la «cuaderna vía». El Cantar de las Bodas, con 1193 versos, consta de 48 tiradas, de 3 a 146 líneas (promedio, 25 por tirada). El Cantar de Corpes, con 1453 versos, tiene sólo 41 tiradas de 5 a 190 versos (promedio, 35 por tirada). La gradación en que se nos ofrecen estos tres cantares es muy elocuente, si tenemos en cuenta que los refundidores, en busca

de novedad para su versión, operaban por lo común en el desenlace de las tramas épicas más que en la exposición inicial de las mismas, y que toda refundición aumenta el número de versos, de modo que los cantares de gesta crecen por desarrollo interno, dilatando los episodios antiguos y añadiendo episodios nuevos, sobre todo al final. Así el *Cantar de Mio Cid* hoy conservado tiene 3700 versos, pero la refundición conocida por la Primera Crónica General tenía quizás el doble, añadidos en el Cantar de las Bodas y sobre todo en el de Corpes; vemos también que la *Chanson de Roland* de comienzos del siglo XII consta de 4000 versos, mientras las posteriores tienen 6000, 8000 y las grandes adiciones ocurren en los episodios finales.

Ahora, además, en las diversas partes del *Mio Cid* vemos que el Cantar del Destierro es el más breve de todos y tiene muchas más tiradas; el Cantar de las Bodas tiene más versos y menos tiradas, y el Cantar de Corpes, el más largo de todos, es el que tiene menos tiradas de todos; parece que el refundidor, al arreglar la trama, operó de modo instintivo un arreglo simplificador de la versificación.

Ese instinto simplificador del poeta de Medinaceli se ve con toda claridad en el Cantar de Corpes, el más refundido, el más añadido. A pesar de su mayor tamaño no sólo tiene menos tiradas, sino que usa menos variedad de asonancias. Usa sólo las más comunes y corrientes: *á* (esto es *a-e*, con la *e* paragógica), *á-a, áo, ó* (esto es *ó-e* con la paragoge), *í-o, ía*, total seis, mientras los cantares primero y segundo usan once, que son esas seis, más otras cinco: *ó-a, ó-o, é-a, é-o, í* (esto es, *í-e*). Bien se ve que el poeta de San Esteban de Gormaz gustaba más la técnica del asonante variado, mientras el refundidor de Medinaceli se sentía muy indiferente respecto a esa riqueza técnica. La pobreza asonántica da monotonía a su versificación. Retengamos esta diferencia clara, material, tangible, entre los dos poetas del *Mio Cid*.

ELEMENTOS LIRICOS

Aunque los cantares de gesta parecen ser pura narración, tanto que hasta la plegaria, la de doña Jimena por ejemplo, es un simple agregado de varios temas narrativos, sin embargo se sirven de varios elementos líricos. Ya hemos visto cuánto su lenguaje juglaresco abunda en frases ponderativas, encabezadas con la exclamación ¡Dios!... Otros varios recursos emotivos son habituales y el Mio Cid los maneja con predilección, utilizando procedimientos peculiares de la poesía lírica, en especial el de las repeticiones destinadas a ahondar en un tema afectivo. Cuando el Cid sale para el destierro, despidiéndose de Vivar, de Burgos y de Cardeña, donde deja a su mujer y a sus hijas, la narración transcurre angustiada, recordando con una especie de estribillo lo apremiante del plazo fijado por el rey para que el desterrado abandone su casa, su familia y el reino de Castilla: *Ca el plazo viene cerca, mucho habemos de andar*, 321, *Cerca viene el plazo para el reino quitar*, 392, y así en cinco ocasiones, el poeta añade al dolor de la expatriación el desgarrador apremio de la prisa. Lo mismo al final, cuando se va preparando y ejecutando el castigo de los alevosos infantes, el estribillo va recalando el creciente desaliento de los culpables: *Ya les va pesando*, 2985; *Ya se van repintiendo*, 3568; *Mucho eran repentidos*, 3557, y así siete veces.

La capital escena del robledo de Corpes está narrada con gran desarrollo de la liricidad por repetición, arte del que un buen juglar recitador obtendría grandes efectos sobre su público. Cuatro temas se suceden y se repiten insistentemente: a) la brutalidad de los infantes al desnudar y herir a sus mujeres; b) el poeta desearía que apareciese allí el Cid para castigar a los alevosos malhechores; c) los infantes abandonan sus víctimas medio muertas; d) los infantes se jactan cobardemente. En unos 45 versos (2720-2764) estos cuatro temas se repiten en cuatro asonancias diferentes, utilizando dos artificios peculiares de la lírica medieval, a saber, la «tirada gemela» que repite con asonante diferente los elementos contenidos en la tirada anterior, y el «lexaprende» o tiradas encadenadas, por comenzar la segunda de ellas repitiendo con diferente asonante, el verso final de la tirada anterior. Así la estructura lírica de este capital pasaje es como sigue:

1.º Al final de una larga tirada en *ó* se desarrollan por extenso los tres primeros temas, que cada uno se sintetiza en un verso principal: a) Maltrato de las esposas, *Allí les tuellen los mantos e los pellizones*, 2720, las infelices ruegan inútilmente a sus desalmados maridos; b) Desea el poeta la aparición del Cid, *Cuál ventura serie que asomase ahora el Cid*, 2741; c) Abandono de las víctimas casi sin vida. *Por muertas las dexaron*, 2748.

2.º Una breve tirada gemela en *ia* repite abreviadamente los mismos tres temas: a) *Leváronles los mantos e las pieles armiñas* 2749; b) *Cuál ventura serie...*, 2753; c) *Por muertas las dexaron*, 2752; cinco versos solos que consolidan y reaniman todo el doloroso cuadro expuesto en los treinta versos finales de la serie anterior.

3.º Otra tirada breve en *-áo* comienza por el verso de encadenamiento, c) *Ifantes de Carrión por muertas las dexaron*, 2754-5, tercera repetición del desmayo en que yacen las hijas del Cid, y a continuación inicia y desarrolla el tema cuarto, el de la jactancia cobarde, d) *Por los montes do iban, ellos, banse alabando*, 2757.

4.º Una larga tirada en *ó* que comienza con el verso d) *Alabados' iban ifantes de Carrión*, verso repetido en el interior de la tirada, *Alabándon' sedian...* 2824; tanta insistencia realza el odioso porte de los criminales infantes.

Esta escena de Corpes es propia del poeta de Medinaceli que, en el manejo de los recursos líricos, se muestra muy superior al poeta de Gormaz; aunque éste aparece tan maestro en la narración conmovedora de la partida del Cid para el destierro, no ensaya ningún recurso lírico en la versificación. En esto también debemos distinguir dos poetas.

ELEMENTOS COMICOS

Los poetas del Cid, preocupados del espectáculo público a que el Cantar está destinado, no atienden sólo a lograr efectos líricos que den variedad y valor a la continuada narración épi-

ca; necesitan también alguna sonrisa en el auditorio, que se cansa de una sostenida tensión grave. Pensemos en las conferencias científico-literarias de hoy, que son también otro espectáculo público; no se tiene por buen conferenciante el que no hace reír a sus oyentes por lo menos tres veces en la hora. En esto el poeta de Gormaz logra efectos de mayor delicadeza y acierto.

Interrumpiendo la densa tristeza que impregna todo el relato de la partida del Cid al destierro, entre la desoladora inhospitalidad de Burgos y el desgarrador separarse de Cardeña, «como la uña de la carne», se intercala un recogijado episodio. La pobreza obliga al Cid a intentar conseguir de los judíos burgaleses un préstamo con garantía fingida; él idea el ardid de unas arcas de arena que se dirán estar llenas de oro, pero quien pone en práctica esta traza y pone en ella sal cómica es el burgalés Martín Antolínez, que se juega vida y hacienda contraviniendo las órdenes del rey en socorrer al desterrado: él dialogando diestramente con los dos judíos tiene audacia y labia para que ellos le concedan el préstamo, y aún le queda descarrado humorismo para sacarles una espléndida propina por el corretaje del buen negocio que les proporciona. No se trata aquí de un episodio truhanesco que pudiera anunciar la futura novela picaresca. No. La picardía y la comicidad están pulcramente limitadas al preciso momento del engaño; antes y después de ese instante, el poeta reviste de gravedad heroica el episodio que no es sino una prueba de que el Cid sale pobre al destierro, siendo falsas las acusaciones de haber retenido riquezas del rey de Sevilla; el Cid idea el engaño, forzado por la extraña necesidad, «muy a disgusto, (fer lo he amidos), bien lo ve el Criador», y luego, cuando los judíos descubren el fraude y se quejan a Minaya, éste, a nombre del Cid, les ofrece muy buena recompensa, 1436. Basta esto y sobra. El poeta creería pesadez el pararse a contar cuándo y cómo recompensó a los engañados prestamistas. Es natural; ésa es su habitual sobriedad narrativa, que nos exige una breve digresión para entender bien la comicidad de Martín Antolínez.

La narración juglaresca es lacónica, propensa a omitir lo que no es evidentemente necesario, y esta brevedad no es exclusiva del *Mío Cid*, sino de otros textos épicos como el de Fernán González. El mismo Minaya, inmediatamente después de la petición de los judíos, recibe otra del abad de Cardeña y

ofrece también interceder con el Cid, pero el poeta tampoco gasta tiempo en decir cómo el Cid cumplió con este otro recado que Minaya le llevó en favor del monasterio de que tan devoto era el héroe. Lo mismo antes de la batalla con Yúcef de Marruecos el Cid promete a doña Jimena poner ante sus pies los estruendosos tambores africanos y llevarlos después en exvoto a la iglesia catedral; pero, conseguida la victoria, el poeta no se acuerda para nada de tales tambores. En suma, la narración incompleta, a medias, es muy propia del relato oral.

También emplea la comicidad el *Mío Cid* al final de su Cantar del Destierro, en la huelga del hambre que tozudamente comienza el conde de Barcelona, al verse vencido por los malcalzados del Cid; hay ahí juegos de palabras y pullas bromeantes del Campeador; desconfianza risible del conde.

Hay también ironía en la rápida conversación que sostiene el Cid con el rey Búcar de Marruecos, fugitivo en la batalla. Pero aquí el juglar de Medinaceli, haciendo que el Cid mate a Búcar, altera el texto de su predecesor y de todos los continuadores, texto conforme a la realidad histórica, pues ningún emir almorávide fue muerto en batalla ante Valencia. Búcar dice que le persigue: *Non te juntarás conmigo fata dentro en la mar*, 2416, y esto va bien con el desarrollo tradicional de este episodio en el que Búcar se libra de la persecución del Cid refugiándose en las naves; así sucede en las refundiciones prosificadas en las Crónicas vulgares, y así sucede en el romancero, donde se puede observar que el diálogo de persecución tiene finuras humorísticas que no caben en la versión del Cantar hoy conservada, pues quedan excluidas con la muerte de Búcar. Si el inventor de esta muerte es el poeta de Medinaceli, como parece, se muestra menos dado que el poeta de Gormaz a sutiles matices de comicidad.

Los dos hermanos de Carrión divierten a los oyentes del *Mío Cid*, tanto por su codicia en lucha con su orgullo nobiliario, cuando conciben la idea de casarse con las hijas del Cid, como por su loco miedo frente a un león doméstico, o por su cobardía y fanfarronada antes, durante y después de la batalla con Búcar, o por su mal porte en los duelos finales, sobre todo Diego, que no acierta a defenderse, asustado del brillo de Colada la bien tajante, huye de Martín Antolínez, aunque éste, despreciándole, sólo le da un cintarazo, sin emplear el filo de la temible espada. ¿Qué es en todo esto lo que podemos atribuir

al primer poeta y al segundo? Parece claro que pertenece al poeta de Medinaceli la escena del león, porque es la que recuerdan repetidamente los infantes al concebir y al ejecutar el escarnio de sus mujeres, inventado por ese segundo poeta, e igualmente a él pertenece el miedo a los cintarazos de Colada, por ocurrir en el duelo judicial, invención evidentemente tardía. Verdad es que en estas pinceladas gruesas, de ridículo miedo y cobardía, no falta cierta sobriedad y el buen gusto de no recargar las tintas, bien lo hace notar Dámaso Alonso en un delicado análisis; pero creo hay una positiva diferencia entre la comicidad incluida en el Cantar del Destierro, fundada en finuras psicológicas de expresión dialogística, y la comicidad del Cantar de Corpes, consistente nada más que en la postura material risible en que se coloca el ridiculizado. Distinguimos dos temperamentos, dos poetas.

Esta extrema cobardía de los infantes, que parece invención del segundo poeta, no es rasgo acertado. Los traidores de otros poemas suelen tener grandeza propia. Hagen viene a ser el protagonista en la última parte de *Los Nibelungos*; y sin llegar a tal extremo Ganelón en la *Chanson de Roland* y Ruy Velázquez en el *Cantar de los Infantes de Lara* tienen aspectos graves y aun admirables, a pesar de su crimen. El poeta cidiano, si hubiese reflejado en los dos infantes algo del gran prestigio que los Vani-Gómez tuvieron, no hubiera hecho sino dar más fuerza dramática al agravio sufrido y a la reparación lograda. La cobardía de los infantes de Carrión, si bien da aquellas notas burlescas que tanto regocijaron a los poetas del romancero, quita a los alevosos la conveniente estatura épica que les era necesaria para ofender con grandeza al héroe.

LAS GUERRAS DEL CAMPEADOR EN EL CANTAR

Rodrigo Díaz, a quien cristianos y moros llamaban el Campeador, esto es, «el guerreador, el vencedor», era comúnmente cantado, ya en vida de él, celebrado por sus victorias, lo mismo

en duelos singulares que en batallas campales, las suyas propias o las reñidas en las largas guerras fratricidas de los hijos de Fernando I; pero al morir el famoso héroe, el poeta de Gormaz concibió la idea de no ofuscarse con el brillo de las célebres victorias; antes bien, se detuvo a referir por lo largo el penoso guerrear del desterrado, privado de recursos, que allí, en San Esteban de Gormaz, era recordado (quizá ya en verso, o si no en prosa), cuando realizaba sus primeras y difíciles hazañas de la expatriación, contando sólo con 300 caballeros y otros tantos peones, desterrados con él, todos mal equipados. Algaras, correrías, el caminar de trasnochada, las celadas, las artimañas estratégicas, sin que se olvide la hora del sueño, el dar cebada a los caballos o el apretarles la cinta antes del combate; se dan multitud de pormenores para describir la conquista de dos pequeños castillos, Castejón y Alcocer, que, vendidos a los mismos moros, proporcionan al desterrado las primeras ganancias con que acometer las mayores empresas. En cantar esa toma de Castejón y Alcocer, dos lugares insignificantes, que para nada figuran en la *Historia Roderici*, emplea el Cantar del Destierro 440 versos, mientras que las gloriosas conquistas de Jérica, Almenar, Murviedro y Valencia sólo ocupan en el Cantar de las Bodas 140 versos. Hasta tal punto la poesía del cantar prefiere las realidades concretas de lo cotidiano a la grandeza conceptual que subyace en los mayores hechos históricos.

No es que el *Mio Cid* rehuya los famosos encuentros bélicos. A la batalla del Cuarte, de 1094, le dedica 180 versos: concisión fuerte, en que nada falta: el temor de doña Jimena y de las hijas al ver el poderoso y extraño ejército africano; el Cid que las reanima, «a más moros, más ganancias»; escaramuzas de la víspera, discusión del plan de combate; el obispo don Jerónimo absuelve a los que mueren «lidiando de cara», y obtiene del Cid el honor de «las primeras heridas»; encuentro personal del Cid con el rey de Marruecos; reparto del gran botín. Nada hay de convencional y muerto en esta breve descripción, todo nos lleva a las realidades del siglo XI, la campana del atalaya de Valencia que toca alarma, el estruendoso redoble de los tambores almorávides que asustan a las señoras y maravilla a los cristianos recién llegados de los valles de Castilla donde jamás había resonado aquel fragor, la lujosa tienda del rey de Marruecos, de forma ovalada.

El *Mio Cid* sobresale en esa especie de costumbrismo mi-

litar, lleno de animación. No se encuentra una viveza descriptiva semejante en la gesta de los Infantes de Lara y menos en las *Chansons* francesas, donde muchas batallas, más largamente descritas, se reducen a una serie de combates singulares que monótonos se suceden uno tras otro.

LUCHA ENTRE LAS CLASES SOCIALES

Pero la guerra y las hazañas guerreras no son tema principal en el *Cantar del Campeador*. Desde hace ya cien años que el crítico vienés Ferdinand Wolf estudió este poema, se suele pensar que la idea directriz de él es el paternal amor del héroe preocupado por la suerte matrimonial de sus hijas. Esa paterna preocupación existe, pero debe notarse que no es el matrimonio feliz sino el matrimonio ultrajado el que asume valor épico esencial, y aun así no tiene sustantividad en sí mismo, sino que es mera expresión de la enemistad de los Vani-Gómez y de García Ordóñez contra el Campeador. Este es el verdadero tema básico del poema en sus tres Cantares: el Cid, combatido por la invidencia de la alta nobleza, que le enemista con el rey logra, por sus muchas victorias en bien de «la limpia cristiandad», que Alfonso le estime, y humilla a sus enemigos bajo el peso de la justicia del rey y de la propia grandeza personal.

He aquí la entraña de este conflicto dramático. El Cid pertenecía a la clase inferior de la nobleza, la de los *infanzones*, o sea caballeros que criaban en su casa y tenían a su servicio algunos otros caballeros; mientras los Vani-Gómez pertenecían a la jerarquía superior de los *ricos hombres*, los cuales tenían muchos caballeros por vasallos, seguían habitualmente la corte del rey, y éste escogía entre ellos los *condes* y *potestades* o sea los gobernadores de los condados y demás altas dignidades del reino. Estas dos clases no estaban radicalmente separadas: los infanzones de solar conocido solían casar sus hijas con ricos hombres, como por otra parte los ricos hombres más linajudos podían casar sus hijos o hijas con

hijas o hijos de los reyes. En esta intercomunicación surge el drama político y familiar de nuestro poema. Las hijas del infanzón de Vivar se casan con los infantes de Carrión, hijos de conde, pero éstos sólo buscan las grandes riquezas del conquistador de Valencia, porque ellos creen que por su alto linaje debían «casar con hijas de reyes o de emperadores», 3297, 2553.

El preferir este tema político social en la vida del gran debelador de la morisma no es mérito privativo de los poetas de Gormaz y de Medinaceli. No perdamos nunca de vista que el *Mio Cid* pertenece a una época de arte colectivo, arte que depende en gran manera de la tradición. Los cantares noticieros, en vida del mismo héroe, extraían ya con preferencia de entre los muchos hechos del Campeador las luchas sostenidas con diversos condes. Un *Carmen Campidoctoris*, escrito en 1082 o muy poco después por un clérigo catalán que remeda en latín un canto noticiero vulgar, cuenta, tras el destierro del Campeador, «las lides de los condes» (*comitum lites*), dos hechos recientes: la prisión en el castillo de Cabra del «conde soberbio» García Ordóñez (1080) y la prisión en Almenar del conde marqués de Barcelona (1082); de modo que este viejo *Carmen* es un perfecto anticipo del primer Cantar de nuestro poema, donde igualmente se cuenta el destierro del Campeador y la prisión de los dos mismos condes Garci Ordóñez y Berenguer. Así el tema social del *Mio Cid* no es creación tardía de elogio póstumo, sino continuación tradicional de los motivos principales que la vida ofrecía a los que notificaban las actualidades del héroe; el mérito de los dos poetas de Gormaz y de Medina consistirá en haber desarrollado en un extenso Cantar el tema de los casamientos repudiados.

En el *Mio Cid* se insiste mucho en realzar y dramatizar ese aspecto social. El Campeador no quiere emparentar con la alta nobleza. Cuando sabe que el rey desea honrarle mediante el casamiento con los infantes de Carrión, él siente repugnancia, fundada únicamente en la vanidad de los novios cortesanos: *ellos son mucho orgullosos e han part en la cort, / d'este casamiento non habria sabor*, 1938; y cuando el rey le ruega, todavía busca excusa, alegando que sus hijas son aún muy niñas, no casaderas, 2082; *si accede, es por obedecer al rey, pero no quiere hacer la entrega ritual de sus hijas a*

los infantes por mano propia, sino por mano del rey y de Alvar Fáñez.

Por todas maneras el *Mio Cid* abunda en el espíritu democrático de Castilla, la Castilla que en sus orígenes, en el siglo x, había aumentado la clase de los caballeros, popularizándola. En el *Cantar*, los ricos hombres que medran en la corte, Garci Ordóñez, Pedro Ansúrez, los Vani-Gómez aparecen, aun en vida de ellos, como decaídos de su antiguo valor y actúan sólo como envidiosos del gran vasallo de Vivar. En cambio el *Cantar* muestra constante veneración hacia el rey, que si destierra al héroe es por culpa de los palaciegos cizañeros; y por su parte Alfonso ataja a García Ordóñez en sus maledicencias contra el Cid: *que en todas guisas mejor me sirve que vos*, 1348; ése es el sentimiento de la realeza medieval que se entiende mejor con los elementos más populares para combatir las excesivas pretensiones de la alta nobleza. No podemos dudar en atribuir a los dos poetas de *Mio Cid* el mérito de mantener en constante altura la expresión de modesta altivez característica del protagonista. El héroe de las grandes hazañas no aspira a la nobleza de linaje; aun cuando se negocian los matrimonios regios de sus hijas, sólo pretende casarlas *sin vergüenza*, sin ningún desdoro por parte de ellas, 3715 (comp. 2834). No le puede honrar el emparentar con reyes; los que se honran son los reyes (verso 3725).

LA MESURA COMO CARÁCTER HEROICO

La *mesura*, el comedimiento, el modesto dominio de sí, era, según la literatura cortés de la Edad Media, cualidad primordial para el caballero palaciano y enamorado, pero no lo era para el protagonista de los cantares de gesta, en los que la *desmesura* viene a ser la consagración del heroísmo. La epopeya ofrece abundantes ejemplos de violencia, atropello y guerra como enaltecimiento del vasallo rebelde, *Fernán González*, *Girard de Roussillon*, etc., pero el *Mio Cid*, dejando

a un lado las formas corrientes del género literario a que pertenece, concibió a su héroe siempre fiel al rey que le destierra, por lo cual renuncia al derecho, que el fuero de los hijosdalgo le daba, para combatir al señor que le ha airado: *Con Alfonso mio señor non querría lidiar* (v. 538); lejos de lidiar con él, le envía el quinto de su personal ganancia en la guerra contra moros y pone la conquista de Valencia bajo el dominio del injusto monarca. Es verdad que el Cid de la realidad no combatió a su rey y le rindió vasallaje en Valencia, pero también es verdad que guerreó fieramente el condado de García Ordóñez, que tierra era del rey, así que el *Cantar* se inspira en la realidad cidiana, pero depurándola mediante una selección constante.

Roland, héroe mítico, deja desbordar la desmesura de su orgulloso pundonor, negándose a pedir auxilio a Carlomagno y sacrificando la vida de veinte mil franceses; el Cid, héroe humano, aparece siempre dueño de sus más pungentes pasiones. Cuando se ve agobiado de dolor al abandonar sus palacios de Vivar para salir al destierro, prorrumpe en una simple queja contra sus enemigos, no contra el rey, *fabló mio Cid bien e tan mesurado: esto me han vuelto mios enemigos malos*. Cuando después, cabalgando por las desiertas calles de Burgos, al llegar a su albergue habitual, los de dentro no responden a sus voces y él golpea la puerta inhospitalaria, basta a apartarle de allí la débil voz de una niña que le ruega, informándole de las amenazas del rey a cuantos acojan al desterrado. La cólera no estalla jamás en su pecho. Al recibir en Valencia a sus hijas ultrajadas y heridas, *besándolas a aras, tornos' de sonrisar*, 2889; el gozo de verlas tornar con vida a su hogar quiere el héroe que anule toda tristeza; pide a Dios favor y, sin más, pasa a preparar el castigo de los culpables. También es notable la conducta del Cid del *Cantar* con los moros. El Cid de la realidad fue cruel y fue benigno en la guerra, pero el *Mio Cid* pasa muy por alto las inevitables calamidades que sufrieron los moros de Valencia durante el asedio de la ciudad y, en cambio, se detiene a referirnos las lágrimas y bendiciones con que los moros de Alcocer despiden a su bondadoso conquistador.

He aquí lo que sorprende en el *Mio Cid*, lo que le coloca aparte de todos los cantares de gesta españoles y franceses; esta acertada originalidad al concebir las gestas del

Campeador de modo enteramente diverso de cómo las concebían los otros cantares referentes a este héroe, y diverso de cómo veían a sus héroes los otros cantares medievales. Rompe con alto gusto poético los usuales moldes de la epopeya. En Roland, la enorme desmesura heroica: en *Mio Cid*, la heroica mesura, la fuerte moderación de la fuerza.

LA VENGANZA

La venganza, pasión fundamental en la epopeya, desde Homero en adelante, venía impuesta al *Cantar de Mio Cid* por la escuela juglaresca que la trataba en forma cruelmente sanguinaria; en los *Infantes de Lara*, Mudarra mata al traidor Ruy Velázquez con treinta caballeros de los suyos; la infanta doña Sancha en el *Romanz del Infant García* se muestra insaciable en los tormentos con que hace morir al traidor; en la *Chanson de Roland*, Carlomagno, dada la solidaridad germánica de la familia en los delitos y las penas, manda ahorcar treinta parientes del traidor Ganelón, y éste es descuartizado en vida, sus manos y pies amarrados a cuatro fogosos caballos. Nada de esto en el *Mio Cid*; las heridas y afrenta con que los de Carrión repudian a sus mujeres no son castigadas mediante una venganza directa, sino mediante un juicio solemne ante la corte del rey y un duelo decretado por el soberano. El Cid, último héroe que florece en la epopeya románica, anuncia una edad nueva; su honor se restaura mediante un duelo judicial, rematado, no con la muerte de los traidores, sino con la declaración legal de su infamia.

EL «QUID HEROICUM» DE MIO CID

Este Rodrigo Díaz de la realidad, inspirador del *Mio Cid* poemático, que obra siempre *bien e tan mesurado*, ¿cómo es un héroe épico, si el héroe parece necesitar cierta desmesura?

El héroe lo es por su realidad histórica que le capta la admiración de su pueblo, y esa admiración, expresada en cantos historiales, va idealizándose progresivamente en las sucesivas elaboraciones de esos cantos. En esa idealización, cada epopeya sigue su camino propio. La épica francesa dota a su Roland de naturaleza sobrehumana enormísima; la musa hispana tiende a ver a su Cid siempre dentro de las realidades humanas; la épica de Virgilio y de Homero está más lejos de la francesa que de la española. Pero todas las idealidades convienen, sin embargo, en que el héroe posee en grado excelso la fortaleza; esa cualidad le asigna San Isidoro como primordial.

Esa suprema fortaleza la manifiesta nuestro *Cantar* exponiendo cómo el Cid, hundido en extrema pobreza por la calumnia de sus enemigos y por la ira del rey, vence la fortuna muy adversa y llega al mayor poder por su solo esfuerzo, desamparado de toda ayuda. En la epopeya medieval el vasallo desterrado combate libremente a su rey, pues a ello tenía derecho; pero en el caso del Cid, aunque la voz pública condena unánime la conducta del rey (*¡Dios, qué buen vasallo si hobiese buen señor!*, v. 20), el Cid renuncia a su derecho. Pero si el Cid no lucha con su rey, lucha de continuo con sus otros enemigos, y en este caso también renuncia a los despiadados derechos del vencedor: con los moros es benigno cuando puede, *los moros e las moras bendiciéndol' están*, 541, 854; igualmente el conde de Barcelona admira el porte generoso de quien le da la libertad: *tanto quanto yo viva seré dent maravillado*, 1038. Esta magnánima confianza en sí, ante su rey y ante sus enemigos, es la sencilla ejecutoria de su noble fortaleza heroica. Con esta fuerza, inmensa y moderada, conquista el gran reino de Valencia, y no se hace rey, sino que, en bien de la cristiandad, pone su reino en vasallaje de Alfonso; así el vasallo que no tenía buen señor, se contenta, según frase de la Primera Crónica General de España, con ser «el mayor hombre del mundo que señor tuviese».

Ese vasallo, con su fortaleza, no sólo conquista un reino y vence la injusticia de su rey, sino que vence la envidia de sus enemigos de alta alcurnia, glorificando así el valor personal frente a la fatua vanidad de la nobleza fundada sólo en la herencia.

¿Y la desmesura heroica? Ella consiste en una desbordante expansión de orgullo cuando se cree colocado en la cima de su gran poder. Cuando acaba de vencer al moro Búcar (es la histórica victoria del año 1094 sobre los invencibles ejércitos almorávides) se enorgullece de ser el incontrastable vencedor de batallas contra moros y cristianos, y espera dominar el África: «*Arranco las lides como place al Criador, / moros e cristianos de mí han grant pavor, allá en Marruecos, la tierra de las mezquitas, temen que les asalte, pero no iré allá; desde aquí, en Valencia, les obligaré a pagar tributo al rey Alfonso*». Y esta aspiración descomedida va acompañada de otra jactancia de su riqueza y de sus yernos: *Antes fu minguado, agora rico so, / que he haber e tierra e oro e honor, / e son mios yernos ifantes de Carrión* (t. 122). La desmesurada ambición reconquistadora del Cid es un hecho histórico, comprobado por dos historiadores árabes; el arte del poeta cidiano consiste en relacionar esa elación guerrera con una complaciente confianza del Cid en sus yernos, a quienes profesa una ciega afición paternal (v. 2332-35, 2343, 2463, 2479), se complace en ellos a pesar de la advertencia que le hace Pedro Vermúdez (v. 2357) y a pesar de las burlas que sobre la cobardía de los infantes corrían por el palacio de Valencia (2307, 2326, 2532-36). El poeta suma así muy calculadamente, a la desmesura heroica del guerrero, una obcecación funesta en el mismo sentimiento paternal que el poeta exalta siempre en el héroe. El Cid se alaba del valor de sus yernos en el momento que ellos le van a herir cobardemente.

La fortaleza del Cid es magnífica porque cuenta con especial favor del cielo. El héroe, en su mayor abatimiento, tiene visión confortadora del ángel Gabriel, 406; por otra parte, según le dice Alvar Fáñez, Dios le hace partícipe en sus altos designios: *esta batalla el Criador la ferá / e vos tan diño que con él habedes part*, 2362; y luego, Alvar Fáñez mezcla términos profanos para afirmar el alto destino providencial del héroe y de sus triunfos obtenidos *con Dios e con la vues-*

tra auze, 2366, frase donde la palabra *auze* «ave» conserva la expresión latina *avis* por «agüero, auspicio buena estrella».

Esta buena estrella, *su auze*, era sentida como invencible por las gentes de las dos religiones. El alcaide moro de Molina, Abengalbón, era amigo leal y resignado del héroe, porque lo sentía inatacable, invulnerable ante cualquier daño que quisieran hacerle sus enemigos: *ca tal es la su auze: / maguer que mal le queramos non gelo podremos far, / en paz o en guerra de lo nuestro habrá*, 1523. Ante su sola presencia los moros sentían turbación y miedo; cuando se presenta majestuoso en la corte de Toledo a demandar justicia, los infantes de Carrión *no pueden catar de vergüenza*, 3126; un león siente ante él la vergüenza respetuosa, y cuantos presencian esa humildad de la fiera *a maravilla lo han*, 2302.

ÉXITO ALCANZADO POR EL CANTAR

El éxito de esta obra fue rápido. Los dos poetas dialectales, que escribían fuera de la Vieja Castilla en las fronteras de las recientes conquistas de Toledo y de Zaragoza, aunque muy encariñados con los recuerdos nativos de Gormaz y de Medinaceli, supieron elevar su localismo, poniendo en él notas esenciales de amplia resonancia. Su cantar tuvo larga vida, a través de los tiempos. Antes de mediar el siglo XII la refundición de Medinaceli, u otra muy semejante, era famosa en la corte del emperador Alfonso VII, pues en el Poema de la conquista de Almería (1147) se recuerda un *Cantar de Mio Cid* que exaltaba al héroe como domeñador de los moros y de «los condes nuestros», y ese Cid tenía a Alvar Fáñez como su segundo. Este poeta latino emplea la frase *Mio Cid saepe vocatus*, aludiendo sin duda al poema hoy conservado, pues no sabemos que antes se llamase *Cid* al que los textos latinos, lo mismo que los árabes, nunca le llaman así, sino Rodericus o Campidoctor. Pero la vida de las obras tradicionales es vida fecunda, a fuerza de nuevas refundiciones que hacen olvidar

la obra original, y el *Mio Cid* corrió la misma suerte que la *Chanson de Roland*, cuya versión más vieja hoy conocida y muy superior, la del códice de Oxford, quedó relegada ante la difusión de sus refundiciones. De igual modo, las varias refundiciones del *Mio Cid* fueron las que se divulgaron y perpetuaron prosificadas muy por extenso en todas las Crónicas Generales de España del siglo XIII al XV; la fama de *Mio Cid* hizo que en esas Crónicas la biografía del Campeador ocupase mayor espacio que la de Alfonso VI. Por otra parte, en esos siglos XIII y XIV escenas varias del *Mio Cid* fueron imitadas por otros cantares de gesta, como el de *Fernán González* y el del *Abad Juan de Montemayor*, y aun fuera de España, nos dicen doctos germanistas, que el margrave Rüdiger de *Los Nibelungos* está inventado a imitación del nombre y del tipo moral del campeador Rodrigo.

En el siglo del Renacimiento y posteriores, los romances tradicionales siguieron cantando fragmentariamente algunas escenas del *Mio Cid*, y tanto el romancero docto como el teatro clásico español continuaron tratando otras. El siglo XVIII fue de mucho olvido, pero al ser descubierto y publicado en 1779 por Tomás Antonio Sánchez el texto viejo del *Mio Cid*, comenzó a gozar de estimación moderna, aunque muy escasa entonces.

Sólo cuando con el romanticismo la Edad Media llegó a ser comprendida y estudiada con amor, los ingleses Robert Southey, 1813, y Henry Hallam, 1818, lo mismo que después el norteamericano M. G. Ticknor, 1848, exaltaron el antiguo texto del *Mio Cid*, coincidiendo sorprendentemente unos y otros en considerarlo como el poema superior escrito en Europa antes de Dante. El venezolano Andrés Bello, buen conocedor de las *chansons de geste*, hacía un muy valioso estudio del *Mio Cid* (hacia 1830), estimando en él la grandeza homérica de algunos personajes. Después, la publicación de la *Chanson de Roland* en 1837, lejos de perjudicar al *Mio Cid* ante la crítica extranjera, suscitó una serie de comparaciones muy extremadamente favorables para él como la que hace en 1858 Damas Hinard, primer traductor francés del poema español, o la que hace en 1887 L. de Monge, erudito belga, historiador de los poemas caballerescos medievales, juzgando el poema español más elevado, más eficaz, más comprensible, más humano y más moderno que el francés.

Como principales estudios, al acabar el siglo XIX, deben citarse el de Milá Fontanals, 1874, y el de Menéndez Pelayo, 1903. A sugestión de éste, sin duda, se debe el que los poetas saboreasen el primitivo cantar, siendo entonces cuando Manuel Machado, 1907, se inspira en la súplica de la niña burgalesa y en el heroísmo de Alvar Fáñez, y cuando Eduardo Marquina siente la más fuerte emoción dramática de su vida, leyendo en el viejo texto la escena del roble de Corpes, lectura que le llevó a escribir *Las hijas del Cid*, 1908. Lástima que aquella honda emoción no fue acompañada de una profunda comprensión del alma del Campeador. Pero la inspiración de estos dos poetas, y otros que les siguieron, representa una sorprendente reviviscencia del *Cantar del Mio Cid* en su más genuina forma del siglo XII. Olvidada ésta ante el mayor brillo novelesco de las redacciones hechas en los siglos sucesivos, vuelve a tener calor de vida y fecundidad literaria en el siglo XX.

Y si nos limitamos al mero disfrute actual de la obra de arte antiguo, debemos notar el caso bien elocuente de las muy repetidas versiones al español moderno para satisfacer el pedido de los lectores actuales: desde la primera, debida al egregio escritor mejicano Alfonso Reyes, en 1918, hecha en prosa para guardar más fidelidad; a la cual siguieron la del gran poeta Pedro Salinas, 1926, 1934, en octosílabas muy flexibles a las distintas modalidades poéticas del texto; la de Luis Guarner, 1940, la de Fray Justo Pérez de Urbel, 1955, hasta la del insigne novelista Camilo José Cela, 1959, total una docena. En cuanto a la moderna crítica estética, claro es que ha evolucionado mucho y que no se puede pensar ahora sobre el valor del *Cantar del Mio Cid*, como pensaban, por ejemplo, los románticos ingleses. La comparación con la *Chanson de Roland* queda como algo inexcusable, pero queda sin la precisa graduación de superioridad en favor del *Cantar* español, y puede decirse que la opinión general la expresa un coetáneo del susodicho L. Monge, el erudito belga J. Horrent, buen conocedor de las dos poesías épicas románicas, cuando considera como iguales en valor artístico los dos grandes poemas con que se inician las dos literaturas, española y francesa.

El arte colectivo y anónimo, forma inicial del arte en los primordios de un pueblo, ha producido en España, durante el último período de su desarrollo, un poema de supremo

valor. El pueblo hispano, cultivador ferviente de su historia cantada, creó su héroe epónimo, buscando en él un alto modelo de vida nacional; creó en el campo de la poesía su primera obra maestra, sublime canto auroral de una literatura que surge vigorosa y emprende su camino en esperanza de espléndida jornada.

(1962)

BIBLIOGRAFIA

Las ediciones del *Mio Cid* que han sido hechas a la vista del código único son las de T. A. Sánchez, 1779; F. Janer, 1864; K. Vollmöller, 1879, y A. M. Huntington, 1897. Los trabajos críticos principales sobre el texto del poema son los debidos a M. Milá Fontanals, 1874; A. Restori, 1887; J. Cornu, 1891, 1897; F. Koerbs, 1893; E. Lidfors, 1895; de todas estas publicaciones se da noticia en R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid, Texto, Gramática y Vocabulario*, Madrid, I, 1908 (crítica del Texto y Gramática); II, 1911 (Vocabulario), III, 1911 (Textos paleográficos y crítico, y Adiciones).— Muchos trabajos posteriores de A. Coester, 1906; H. R. Lang, 1914; F. Hansen, 1909; J. Cejador, 1920; N. Zingarelli, 1925; E. Staaff, 1925; R. Grossmann, 1926; H. R. Lang, 1926; S. G. Morley, 1933; etc., me obligaron a repensar muchas cuestiones sobre el texto, cuando publiqué una segunda edición de mi *Cantar de Mio Cid*, Madrid, I, 1944, II, 1945, y III, 1946; tercera edición 1954-56 (difiere de la segunda tan sólo en el tomo III), en estas nuevas ediciones reproduzco fotográficamente el texto de la primera edición con algunas enmiendas y añado muchas Adiciones en el tomo III, págs. 1165-1224, reseñando esos trabajos aquí citados sumariamente.— R. Menéndez Pidal, *El Poema de Mio Cid*, en Clásicos Castellanos de La Lectura, Madrid, 1913, octava edición Espasa Calpe 1958; edición provista de nuevas notas para el público general; lleva una introducción en la que se da noticia bibliográfica y crítica de los principales estudios hechos sobre el poema, en especial los de Andrés Bello hacia 1830; Damas Hinard, 1858; Ferdinand Wolf, 1859, y Menéndez Pelayo, 1903.

Versiones del *Cantar* en español moderno. En prosa, Alfonso Reyes, Madrid, 1918; J. Bergua, Madrid, 1934; Cedomil Goic, Santiago de Chile, 1954; Florentino M. Torner, México, 1957.— En verso octosílabo, Pedro Salinas, Madrid, 1926, 1934; Luis Guarnier, Valencia, 1940, Madrid, 1946; M. Martínez Burgos, Burgos, 1955; Camilo José Cela, Palma de Mallorca, 1957-59, en publicación lenta, esmerada y anotada.— En verso alejandrino, Fr. Justo Pérez de Urbel, Burgos, 1955.— En octosílabos, Francisco López Estrada, Valencia, 1955.

Traducciones. Francesas, J. S. Damas-Hinard, París, 1858; E. de Saint-Albin, 1866; Eugène Köhler, París, 1955, con una excelente bibliografía, selecta pero copiosa.— Alemanas, de O. L. B. Wolf, Jena, 1850; Johannes