

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# UMI

University Microfilms International  
A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
313 761-4700 800 521-0600

**Order Number 9510740**

**Problemas de autoria, de estructura y de fuentes en el "Poema de mio cid"**

**Zaderenko, Irene, Ph.D.**

**City University of New York, 1994**

**Copyright ©1994 by Zaderenko, Irene. All rights reserved.**

**U·M·I**  
300 N. Zeeb Rd.  
Ann Arbor, MI 48106

PROBLEMAS DE AUTORIA, DE ESTRUCTURA Y DE FUENTES  
EN EL POEMA DE MIO CID

by

IRENE ZADERENKO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic  
and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The  
City University of New York

1994

c 1994

IRENE ZADERENKO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Sept. 23 / 1996  
Date

Ottavio Di Camillo  
Prof. Ottavio Di Camillo  
Chair of Examining Committee

Ottavio Di Camillo  
Prof. Ottavio Di Camillo  
Executive Officer

Isaias Lerner  
Prof. Isaias Lerner  
Supervisory Committee

Teófilo Ruiz  
Prof. Teófilo Ruiz  
Supervisory Committee

## Abstract

PROBLEMAS DE AUTORIA, DE ESTRUCTURA Y DE FUENTES  
EN EL POEMA DE MIO CID

by

IRENE ZADERENKO

Adviser: Professor Ottavio Di Camillo

This study deals with the problems of authorship, date of composition, and the literary structure of the PMC by reexamining all pertinent textual evidence from a strict historical and philological standpoint as well as a number of Latin sources that were never fully explored. It begins with an analysis of different views and theories regarding the poem and its possible author(s) from the XVII century, when the poem was first made an object of study, up to the present, when the traditional explanation of the poem is undergoing a radical revision. As expected, special attention is given to the theories of Menéndez Pidal and the "neotradicionalista" school that prevailed in the first half of this century, and still happens to have many followers.

A close analysis of the Historia Roderici, the first biography of Rodrigo Díaz written in Latin towards the end of the XII century, and the PMC composed at the beginning of the XIII century, has yielded more than just a simple and

general similarity of the exploits of Rodrigo Díaz narrated in these two works. It has revealed, in fact, that the poet made extensive use of this important Latin source as the basis of the "Second cantar" of the PMC. Other possible Latin sources of the poem are similarly analyzed here for the first time. The vocabulary and the versification of the three "cantares" are studied from a new perspective. The study ends with a new hypothesis about the authorship and structure of the poem.

A mi maestro Ottavio Di Camillo

## AGRADECIMIENTOS

Vaya mi gratitud, en primer lugar, al profesor Ottavio Di Camillo, sin cuyo estímulo y consejo permanentes este estudio no se hubiera llevado a cabo.

Agradezco también a los profesores Isaias Lerner y Teófilo Ruiz, por haber leído estas páginas y por sus oportunas indicaciones. Al profesor Colin Smith, por haberme alentado en el largo proceso de elaboración de mi tesis y por haberme inspirado con sus obras. A los profesores Hilda Grassotti, Nilda Guglielmi, Joseph O'Callaghan y Bernard Reilly, por haber contestado rápida y extensamente todas mis consultas.

Agradezco, finalmente, a las personas que me alentaron con su cariño, Joseph, mi familia, mis amigos.

## INDICE

Introducción	1
Las primeras hipótesis	5
Estudios cidianos del siglo XIX	23
El siglo XX: Menéndez Pidal	45
Problemas de autoría	89
Problemas estructurales	106
La <u>Historia Roderici</u> y el <u>Poema de mio Cid</u>	113
Comparación de la <u>Historia Roderici</u> con el "Segundo cantar" del <u>Poema de mio Cid</u>	131
Independencia del "Segundo cantar" en el <u>Poema de mio Cid</u>	202
La versificación y el vocabulario	227
Génesis de los cantares	245
Conclusiones	274
Bibliografía selecta	278

## INTRODUCCION

Desde el redescubrimiento del Poema de mio Cid en el siglo XVII se han formulado numerosas hipótesis acerca del posible autor o autores de la obra. En 1745, Martín Sarmiento conjeturó que el poema se había originado en forma oral en los cantos en honor al héroe castellano compuestos por anónimos juglares. Aunque esta hipótesis fue rechazada unas décadas más tarde por Tomás A. Sánchez, el primer editor de la obra, y otros estudiosos del poema -José Amador de los Ríos, Manuel Milá y Fontanals-, en la primera mitad de nuestro siglo fue defendida por Ramón Menéndez Pidal. Este desarrolló una compleja teoría acerca de los orígenes juglarescos de la épica castellana que se basaba en ideas románticas sobre los orígenes de la poesía épica difundidas en Europa en el siglo XIX. Muchas de estas ideas no se conjugaban bien con los datos que aportaba el análisis del PMC, motivo por el cual años más tarde Menéndez Pidal se vio obligado a modificar algunos aspectos de su teoría.

Con el progreso de los estudios cidianos en el siglo XIX se habían planteado otros problemas acerca del poema. La historicidad de la obra fue seriamente cuestionada por Victor Huber y George Ticknor al comparar la narración poética de las hazañas de Rodrigo con el texto de la Historia Roderici, una biografía del héroe castellano

escrita en latín en el el siglo XII y publicada por primera vez en 1792. Andrés Bello sugirió la posibilidad de que el PMC se hubiese inspirado en las "chansons de geste" francesas. Amador de los Ríos y Milá y Fontanals, oponiéndose a la hipótesis de la composición y transmisión oral del poema por varias generaciones de juglares, defendieron la unidad de autor de la obra.

A comienzos del siglo XX, Menéndez Pidal sostenía que el poema había sido compuesto por un único autor, aunque desde una perspectiva teórica distinta a la de Amador de los Ríos y Milá y Fontanals. En 1929, E. C. Hills cuestionó por primera vez de forma explícita la unidad de autor del poema al hallar diferencias notables entre la primera y la segunda mitad del mismo, tanto en la versificación como en el uso de vocabulario. Años más tarde, Menéndez Pidal aceptó la hipótesis de la doble autoría, que había rechazado en un comienzo, como una forma de explicar el alejamiento total de la historia de varios episodios del poema. De acuerdo con esta nueva hipótesis, un primer autor habría compuesto un poema acerca de las hazañas del Cid poco después de la muerte del héroe castellano, inspirándose en hechos de carácter histórico. Varias décadas más tarde, un segundo autor habría refundido el poema en su totalidad. Estando ya más alejado de los sucesos que narraba, éste habría modificado muchos episodios y habría creado otros de carácter ficticio.

En nuestros días, la mayoría de los críticos sostiene que el poema fue compuesto por un único autor, aunque la ocupación y conocimientos de éste (juglar o jurista, analfabeto u hombre de letras) se siguen discutiendo. Estas especulaciones acerca del autor(es) del poema son relevantes pues atañen a numerosos aspectos de la obra. Si en la composición del poema intervino más de un autor, deberíamos poder identificar partes bien diferenciadas en el texto, en cada una de las cuales se encontrarían huellas de un estilo personal inconfundible. Si el autor fue un juglar, el poema no debería revelar influencias de la tradición literaria latina ni de la floreciente épica francesa de la época, pues un hombre de tal condición no podría haber sabido latín ni francés. Si, por el contrario, fue un hombre culto, podría haberse inspirado en textos latinos y franceses, por lo que valdría la pena explorar las obras que le eran asequibles en la época.

Al haberse cuestionado en los últimos años la teoría pidalista del autor juglar, se ha avanzado en forma significativa en el estudio de las fuentes del poema. Sin embargo, muchos de los problemas planteados acerca del posible autor o autores de la obra, sus conocimientos y sus fuentes, siguen sin resolver. En este estudio pretendemos replantear estos problemas partiendo de un riguroso análisis histórico y filológico del texto y examinando, al mismo tiempo, en profundidad, las fuentes utilizadas en la

composición del mismo.

## LAS PRIMERAS HIPOTESIS

Plantearse quién es el autor de un texto anónimo medieval no es un problema secundario ni se limita a una cuestión de nombres. En el caso del PMC las diversas posturas que se han sostenido al respecto implican una compleja serie de teorías acerca de cómo se generó el poema, de si el autor es uno o más de uno, de si pudo recibir influencias de la épica clásica y francesa, de si existe una tradición épica española anterior al poema, y de cómo se relaciona todo esto con la interpretación del texto y la estructura de la obra. Desde el redescubrimiento del poema en el siglo XVII se han avanzado varias hipótesis y el debate acerca del posible autor o autores de la obra parece estar lejos de llegar a una conclusión satisfactoria.

Un análisis de los primeros juicios acerca del poema y de las hipótesis que se fueron desarrollando a partir de éstos, nos permitirá señalar qué elementos se tuvieron en consideración al formularlos y examinar cómo se fueron gestando las diversas teorías acerca de la composición de la obra.

A principios del siglo XVII, fray Prudencio Sandoval, el primer estudioso que tuvo conocimiento del texto del PMC después de su desaparición en el siglo XIV, calificó la obra

de "versos bárbaros notables."<sup>1</sup> Con el calificativo "bárbaros/notables" se inicia la larga discusión acerca del poema, considerado "inculto, grosero, tosco" y al mismo tiempo "digno de atención, importante, valioso." Casi un siglo después el único en manejar el texto del poema parece haber sido Francisco Berganza, quien copió dieciséis versos referentes a la victoria del Cid sobre el conde de Barcelona en las Antigüedades de España. Su interés por la obra es muy limitado y, por tanto, no ofrece ningún comentario sobre el texto.<sup>2</sup>

Una primera aproximación a la obra y su autor aparece a mediados del siglo XVIII en las Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles del padre Martín Sarmiento, quien ubica al PMC dentro del género de "poesía que tiene por asunto celebrar las hazañas de los antepasados."<sup>3</sup> Según Sarmiento, de ningún otro héroe se ha escrito ni dicho tanto como de Rodrigo Díaz, pero nos advierte también que las patrañas "que se introduxeron en los Romances del Cid han ocasionado que algunos discretos creyesen ser fábula lo que

---

<sup>1</sup> Prudencio Sandoval, Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito (Madrid, 1601) 41.

<sup>2</sup> Francisco Berganza, Antigüedades de España, vol. I (Madrid, 1719) 399, 449.

<sup>3</sup> Martín Sarmiento, Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles, tomo I de las Obras pósthumas del Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento benedictino (Madrid, 1775; el manuscrito está fechado en 1745) 238.

ha sido historia."<sup>4</sup>

El erudito benedictino traza una breve historia de los orígenes de la poesía heroica, que según cree tuvo sus inicios pocos años después de los Doce Pares, Bernardo del Carpio, el conde Fernán González, Fernando el Magno, el Cid y otros, cuando "Copleros, Trobadores y Juglares, o Joglares, y generalmente todos los plebeyos" cantaban en sus fiestas romances en su elogio. Estos romances se habrían perdido, porque no se escribían, pero los que pudo conservar la tradición oral estarían ya tan alterados cuando se comenzó a escribir el castellano que no se parecerían a los primitivos en el lenguaje, aunque sí estarían conformes con éstos en lo sustancial. Nota Sarmiento que en la Crónica General de España se citan frecuentemente a estos juglares, sin que se den mayores noticias de ellos. La primera referencia concreta a éstos la encuentra en la obra de Gonzalo de Berceo, en la cual juglar "significaba generalmente Poeta, no sólo al que escribía hazañas y amores, sino también vida de Santos y otras coplas sagradas."<sup>5</sup>

Es curiosa la ubicación que hace del PMC cuando intenta incluirlo dentro del género de los romances antiguos. Son estas composiciones reliquias de los juglares primitivos e ignotos que se habrían "alterado, reformado, añadido...

---

<sup>4</sup> Sarmiento 240.

<sup>5</sup> Sarmiento 243.

procurando remedar el estilo antiguo."<sup>6</sup> De esta tradición, el PMC sería el más antiguo de los poemas que narran las hazañas de Rodrigo. Aunque Sarmiento no se atreve a precisar su fecha, aduce como prueba de su antigüedad el estilo y el metro de la obra, sin dar mayores precisiones al respecto. En un breve fragmento del poema que le era asequible entonces, observa que el metro es el mismo de catorce sílabas que utilizaba Berceo.<sup>7</sup>

En la exposición del padre Sarmiento hallamos un primer intento de construir una teoría explicativa de la génesis del PMC. Como no era posible pensar que se hubiese escrito un poema en lengua romance a fines del siglo XI o principios del XII, cuando aún se conservaban frescas en la memoria de sus contemporáneos las hazañas de Rodrigo, Sarmiento conjetura que poco después de ocurridos los hechos "los juglares primitivos e ignotos" habrían compuesto oralmente cantos en honor del héroe castellano. De tales juglares no sabemos nada aunque son mencionados en las crónicas. Sus cantos, nos dice, se habrían transmitido oralmente, y aunque fueron alterados y añadidos, se habrían preservado ciertos arcaísmos del estilo antiguo. Posteriormente esos mismos cantos habrían sido escritos por otro "juglar," que era ya un poeta culto, probablemente eclesiástico como Berceo. De esta forma, supone Sarmiento, se habría transmitido la

---

<sup>6</sup> Sarmiento 243.

<sup>7</sup> Sarmiento 244.

historia del Cid, aunque no se le escapaba que en las poesías dedicadas al héroe castellano se habían entremezclado numerosas "patrañas."<sup>8</sup>

Años más tarde, hacia 1750, el padre Sarmiento tuvo oportunidad de leer el poema entero en la deficiente copia de Ulibarri,<sup>9</sup> del cual realizó un extracto precedido de una nota. En ésta afirma que el PMC es "la más antigua pieza castellana que se ha descubierto," y que por no tener número fijo de versos para rimar se conoce que "es más antiguo que el poema de Alejandro y los de Berceo." Indica, además, que Per Abbat, que sería abad de Cardeña, o de Arlanza, o de Silos, es el copista o de ese manuscrito o del código primitivo, sin formular hipótesis alguna acerca del autor del poema.<sup>10</sup>

El estudio del poema progresó en forma significativa con la primera edición, que se incluyó en la colección de Poetas castellanos anteriores al siglo XV hecha por Tomás Antonio Sánchez en 1779. Sánchez abre su introducción al

---

<sup>8</sup> Sarmiento 242-43.

<sup>9</sup> En enero de 1596, Juan Ruiz de Ulibarri y Leiva sacó una copia del manuscrito del PMC, al que faltaban ya entonces las mismas hojas de que carece ahora. La copia tiene numerosas omisiones y errores de lectura, por lo que ha resultado de poca utilidad.

<sup>10</sup> José María Chacón y Calvo, "El P. Sarmiento y el Poema del Cid," Revista de Filología Española XXI (1934): 151-152.

texto con las palabras: "Este poema histórico..."<sup>11</sup> La afirmación de la historicidad de la obra está ligada a los problemas de fecha, estilo y autoría que Sánchez analiza a continuación.

Con respecto a Per Abbat dice que acaso haya sido un monje benedictino, a no ser que "Abbat" fuese apellido, y añade que éste "no parece fue el autor sino el copiante de este libro, porque en aquellos tiempos 'escribir' se solía usar por 'copiar' y 'fer' o 'facier' por 'componer'."<sup>12</sup> Es el primero en notar que hay una raspadura en la fecha del manuscrito, que cree fue una "C" acaso borrada para dar al códice mayor antigüedad y estimación. Pero no duda de su mucha antigüedad, y mucho menos de la antigüedad del poema, cuyas características indicaban, a su entender, una antigüedad mayor a la de las poesías de Gonzalo de Berceo, que floreció por el año 1220.

Sánchez señala que la regularidad de las coplas de cuatro versos alejandrinos de las composiciones de Berceo contrasta con la irregularidad del PMC, que no "guarda número fijo y determinado de sílabas, ni regla cierta de asonantes ni consonantes."<sup>13</sup> Relaciona, además, la irregularidad en la extensión de las tiradas del PMC con la

---

<sup>11</sup> Tomás Antonio Sánchez, Poetas castellanos anteriores al siglo XV, tomo 57 de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Atlas, 1966; 1ª ed. 1779) XV.

<sup>12</sup> Sánchez XV.

<sup>13</sup> Sánchez XVI.

de la poesía de los antiguos franceses, concluyendo que no sólo "el autor [del PMC] no era tan poeta como Berceo, sino que la poesía no estaba entonces tan cultivada."<sup>14</sup> Por tanto, conjetura que el poema se compuso a mediados, o poco más, del siglo XII, y siendo esta fecha próxima a la vida del héroe castellano afirma:

No pudiendo ponerse excepción a la fama pública y tradición que entonces se conservaba de los gloriosos hechos del Cid, es preciso dar asenso a los principales que de él se refieren, aunque se descarten muchas vulgaridades que se inventaron después, a que dieron fundamento tantos hechos grandes y verdaderos.<sup>15</sup>

Por su mucha antigüedad el PMC bastaría para acreditar las hazañas de Rodrigo, aun cuando no las acreditaran las historias y la tradición no interrumpida de tantos años. Para Sánchez, antigüedad e historicidad eran conceptos relacionados e interdependientes. Además, la falta de artificio del poema, puesto que en él no se encuentran imágenes poéticas ni mitológicas, ni pensamientos graves, señala que en él todo es histórico, todo es sencillez y naturalidad. Sánchez opone los conceptos "naturaleza-historia" / "artificio-poesía," lo que apunta ya a la idea

---

<sup>14</sup> Sánchez XVI.

<sup>15</sup> Sánchez XVI.

romántica de asociar los conceptos "naturaleza-historia-poesía popular" contraponiéndolos a los de "artificio-poesía culta."<sup>16</sup>

Otro punto interesante que toca el primer editor del PMC es su observación de que el autor de la Crónica particular del Cid<sup>17</sup> tuvo presente el poema, siguiéndolo puntualmente en muchos de los hechos que narraba. Al observar que no hay separación alguna en el manuscrito, es el primero en señalar que el texto parece estar dividido en dos cantares, pues "en el verso 2286 dice el poeta: 'Las coplas deste cantar aquis van acabando:/ El criador nos vala con todos los sos Sanctos.'"<sup>18</sup> Hay que tener en cuenta que el texto está escrito en forma continua y no presenta ninguna indicación gráfica de su división en cantares. Sánchez, en efecto, es el primer estudioso del poema que

---

<sup>16</sup> Estas ideas provenían de la Scienza nuova (Napoli, 1725) de Giambattista Vico, quien había ordenado por etapas las facultades poéticas de la humanidad, atribuyendo a una época bárbara o primitiva el mito que precede a la historia. La historia, a su vez, es en principio epopeya, pues comienza con el canto oral lírico y lírico-épico que, transmitido oralmente, termina alcanzando la forma "artificial" de poema escrito.

<sup>17</sup> La Crónica particular del Cid es una historia de Rodrigo Díaz publicada en 1512 por fray Juan de Velorado, abad de Cardeña. Es una sección de la Crónica de los reyes de Castilla (hacia 1300) que comprende los hechos acaecidos desde el reinado de Fernando I hasta la muerte de Alfonso VI, a la que Velorado añadió genealogías del Cid y de sus descendientes así como información sobre Cardeña y sus tumbas.

<sup>18</sup> Sánchez XVIII. Se refiere a los versos 2276-2277 de las ediciones actuales.

intenta una subdivisión en base a la evidencia interna, es decir los versos que hoy corresponden al explicit del "Segundo cantar."

Por supuesto, Sánchez juzga al PMC de acuerdo con los criterios estéticos literarios, basados en la evolución progresista de la historia, predominantes en su época. Por su irregularidad métrica y por la falta de alusiones cultas del texto lo considera un poema primitivo, inferior y anterior a la obra de Berceo. Cree que la mucha antigüedad de la obra, atestiguada por la irregularidad en el metro y las rimas así como por el estilo y el lenguaje del texto, es prueba indiscutible de su fidelidad a los hechos históricos. Con respecto al autor, importa su observación de que Per Abbat sería el copista y no el autor de la obra, pues aunque este juicio fue cuestionado casi inmediatamente por Floranes, tal opinión gozó y goza de amplio consenso. Igualmente importante es su especulación sobre la palabra "Abbat," un término que según Sánchez podía ser apellido y no necesariamente significar "superior de un monasterio." Este juicio crítico de Sánchez abría la posibilidad de que el texto fuera producto de una pluma no eclesiástica sino secular.

Aunque estas notas sobre el poema revelan un análisis rudimentario del texto literario, nos hemos detenido a comentarlas porque en ellas se proponen elementos interpretativos fundamentales que van a desarrollarse más

tarde en teorías y argumentos que predominarán en la crítica cotidiana durante buena parte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Poco después de la aparición de la edición de Sánchez, el erudito Rafael Floranes anotó en los márgenes del primer tomo de Poetas castellanos anteriores al siglo XV unas observaciones que, ampliadas luego a instancias de Sánchez, fueron remitidas a éste y circularon entre los estudiosos de la época, aunque sólo fueron publicadas mucho más tarde por Menéndez y Pelayo.<sup>19</sup> El opúsculo de Floranes, según observa Menéndez y Pelayo, ha sido no sólo citado sino explotado en muchos estudios críticos posteriores, dado el rigor y la precisión que puso Floranes en sus citas, mostrando una erudición excepcional para su época. Con respecto al manuscrito del PMC, Floranes opina en sus notas marginales que no le faltan sólo unas pocas páginas, según afirmaba Sánchez, sino otro tanto, o más, de lo que hoy se conserva. El original debía incluir "los hechos del héroe por lo menos desde que empezó a militar y fue armado Caballero en Coimbra."<sup>20</sup> Sostiene tal opinión convencido de que el objetivo del autor del PMC era "decantar hasta sus más mínimas memorias entretegiendo más bien una historia que una

---

<sup>19</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, ed., "Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez sobre los orígenes de la poesía castellana," Revue Hispanique XVIII (1908): 295-431.

<sup>20</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 353.

ficción, a imitación de Lucano."<sup>21</sup> Además, las crónicas igualmente citan y se remiten a juglares o poetas que contaban hazañas del Cid tanto en la narración de la primera parte de su vida en el reino de Castilla (que no aparece en el texto del poema tal como ha llegado a nosotros), como en la parte de su exilio y regreso. En cuanto al formato en que aparecía la obra, Floranes cree que el poema se dividía en dos tomitos, de los cuales se había perdido el primero y las primeras hojas del segundo.<sup>22</sup>

La fecha propuesta por Sánchez para la composición del poema (mediados del siglo XII) fue rechazada por Floranes, por no haber "la más leve razón para suponer escritos antes de bien entrado el siglo XIII, y así muy pasado el año 1200, en otro idioma que el latino medio bárbaro que fue del uso vulgar hasta entonces."<sup>23</sup> Concluye, por tanto, que el autor y fecha del poema son los que constan en el manuscrito. Floranes cree que Per Abbat es el autor y no el copista del texto, y que la fecha de composición de la obra debe ser el año 1245, que por equivocación se habría copiado por era. A

---

<sup>21</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 354. Marco Anneo Lucano (39-65), poeta hispano-romano, es autor del poema épico-histórico Farsalia, que tiene por tema la guerra de César y Pompeyo. Lucano desarrolló el argumento del poema sin separarse de la historia y siguiendo un orden cronológico. La proximidad en el tiempo de los acontecimientos que narraba no le permitió el uso de invenciones fabulosas.

<sup>22</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 354.

<sup>23</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 356.

su entender, en el manuscrito original debía figurar "era MCCLXXXIII" (equivalente al año 1245). Al intentar el copista reducir la era española a años de Cristo, habría olvidado enmendar "era" por "año."

Floranes descarta cualquier posibilidad de que el autor haya sido un monje benedictino por el hecho de que su nombre no lleva el acostumbrado "don" con que solían firmar los abades. De gran interés es el intento de Floranes de buscar información histórica adicional acerca del autor. Encuentra en el repartimiento de Sevilla del año 1253 a un "Pero Abad, Chantre de la Clerecía real," que cree fue el autor del poema teniendo en cuenta "el tiempo, el oficio de este sugeto, el buen gusto de uno y otro rey, S. Fernando y D. Alonso, padre e hijo, que sabemos solían ocupar a tales hombres en semejantes composiciones de cánticos y trobas para solfearlas en su real Capilla."<sup>24</sup> También halla en documentos recogidos por Zúñiga en los Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a un "Maestre Nicolás y [un] Domingo Abad de los romances."<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 359-360.

<sup>25</sup> Diego Ortiz de Zúñiga, Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla (Madrid: Imprenta real, 1677). Hay una edición facsímil reciente de la obra (Sevilla: Guadalquivir, 1988). Los documentos mencionados por Floranes se hallan en las pp. 14, 90 y 815. En la p. 815, col. 1 se lee: "Ay memoria en diversos lugares del repartimiento de Nicolás de los Romances y Domingo Abad de los Romances, ambos quiere Argote de Molina en los ya citados elogios, que fuessen Poetas del Santo Rey."

Tal vez por el apodo "de los romances" de éste último, que además lleva el apellido "Abad," Floranes supone que debe ser hermano de Per Abbat. En el mismo repartimiento descubre a un "Pedro García, padre de los Abades," a quien toma por el padre de Domingo Abad de los romances y de Pedro Abad, su hermano, el autor del PMC.<sup>26</sup> Además de establecer estas conexiones, en su afán de colocar al poema y al autor dentro de una fecha y un lugar históricamente comprobables, Floranes recurre a una prueba interna del texto que, a su entender, demuestra que la obra fue compuesta ya entrado el siglo XIII. Al analizar el verso que dice: "Hoy los reyes de España sos parientes son" (3724), interpreta la expresión del poeta en relación con hechos históricos del siglo XIII. Para que los reyes cristianos que reinaban en España estuvieran todos consanguíneamente emparentados con el Cid como consecuencia del casamiento de sus hijas, el autor tuvo que componer el poema después del año 1221, cuando la infanta Leonor de Castilla, hija del rey Alfonso VIII y descendiente del Cid, casó con el rey Jaime de Aragón. Después de un análisis detallado en que traza la descendencia de Rodrigo, Floranes llega a la conclusión de que no habiendo entrado la sangre del Cid en la familia real de Castilla antes del año 1151, en la de Portugal antes de 1208, ni en la de Aragón antes de 1221, era evidente que para tener un sentido actual la expresión del autor el poema

---

<sup>26</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 360.

debía haberse escrito después de 1221.<sup>27</sup>

El trabajo de Floranes, una elaborada réplica a las hipótesis de Sánchez, dejaba, sin embargo, algunos puntos sin resolver: si el poema había sido escrito un siglo y medio después de la muerte del héroe castellano, cabía preguntarse de dónde había obtenido su autor los datos para componer una obra de carácter histórico. Sánchez había contestado a esta pregunta argumentando que el poema había sido compuesto en una fecha próxima a la muerte del Cid, cuando aún se conservaban frescas en la memoria de sus contemporáneos las hazañas del héroe. Floranes, en cambio, parece resolver el problema de forma diferente. Al examinar el tema de los orígenes de la poesía castellana, sostiene que no hay dificultad en reconciliar la distancia temporal entre el momento de la composición del poema y el de los hechos históricos puesto que los juglares mantenían vivos los recuerdos del pasado en la memoria colectiva. En cuanto a la especificidad histórica de estos juglares, Floranes nos informa que eran personas que participaban en festejos matrimoniales escribiendo y recitando composiciones hechas para la ocasión. Entre éstos parece incluir a poetas cultos que escribían en latín como el autor del Poema de Almería, a quien ubica dentro de la tradición poética anterior al siglo XIII. En esta sección de los comentarios marginales de

---

<sup>27</sup> En estos últimos años el historiador Antonio Ubieta Arteta ha utilizado un argumento similar para fechar el poema en 1207.

Floranes hay huellas evidentes de la obra del padre Sarmiento, quien había atribuido a los juglares la autoría de los romances antiguos. Como prueba de la universalidad de estas prácticas poéticas en ciertos estadios de la evolución cultural de los pueblos, Floranes cita una fuente más antigua, la Historia general y natural de Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo,<sup>28</sup> en la que el historiador colonial describe cierto género de poesía que había conocido entre los indios los cuales la empleaban "a imitación de todas las gentes literatas, en la celebridad de sus héroes, cantándola y bailando al compás de ella."<sup>29</sup> Estos cantos poéticos tenían la misma función que la historia escrita. Puesto que no conocían la escritura, por este medio los indios perpetuaban las cosas antiguas memorables que de otro modo estaban condenadas al olvido. Lo mismo ocurría durante la Edad Media cuando los romances y canciones que se fundaban sobre hechos históricos verdaderos servían para preservar la memoria de sucesos notables y las hazañas de figuras históricas en España e Italia.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) fue cronista de Indias y escribió, como tal, su obra más importante, la Historia general y natural de Indias. La primera parte de esta historia se publicó en Toledo en 1526. Las otras dos partes no se publicaron hasta 1851-1855. La Historia describe las costumbres de los indios, los animales, las tormentas, etc., por lo que se ha dicho que es más bien la obra de un asombrado etnólogo que de un historiador.

<sup>29</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 388.

<sup>30</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 388-389.

A pesar del desorden y la forma fragmentaria en que Floranes presenta sus glosas, encontramos en sus observaciones críticas hipótesis sobre algunos aspectos del poema que continúan provocando discusiones muy serias entre los estudiosos de nuestros días. Fue él quien propuso por primera vez una fecha tardía de composición para el PMC al datarlo a mediados del siglo XIII. Asimismo, avanzó la idea de un autor culto, Per Abbat, explicando, además, que la palabra "Abbat" había que tomarla como apellido y no como cargo eclesiástico. Floranes fue el único, entre los primeros estudiosos del poema, en subrayar la importancia del latín durante el siglo XII y la existencia de una tradición poética anterior al siglo XIII en la que podían encontrarse tanto poemas escritos por autores cultos en latín como poesía oral en lengua romance.

La respuesta de Sánchez intentó contestar punto por punto las observaciones de Floranes y no se hizo esperar. Sin embargo, Sánchez comienza reconociendo que la fecha que había propuesto para el poema no era correcta.<sup>31</sup> Indica que en el tomo segundo de Poetas castellanos anteriores al siglo XV ya se había inclinado a datar la composición del poema entre los años 1157 y 1200, por la referencia cronológica

---

<sup>31</sup> Sánchez apunta: "es verdad que deseaba hallar razones para dar toda aquella antigüedad a un poema cuyo lenguaje y desaliño denota que estaba todavía la poesía y lengua castellana muy lejos de aquel grado de perfección en que la vemos usada por Berceo." Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 405.

que resulta de los versos 3013-3014.<sup>32</sup> También concuerda con Floranes en que Per Abbat es nombre y apellido, fuese o no monje benedictino. Pero no acepta que se le pueda identificar con el chantre de Sevilla debido a la fecha tardía que esto supondría para la composición del poema, puesto que el estadio de la lengua en la época del rey don Fernando no concuerda con el desaliño del poema. Sánchez opina que un poeta cortesano de la capilla de San Fernando, que componía en metro castellano y acompañaba su texto con música, contemporáneo de Berceo y premiado por el rey Santo, no debía tener un estilo tan "zafio y defectuoso en el metro."

Para comprobar su afirmación de que Per Abbat era el copista y no el autor del poema, Sánchez recoge numerosos ejemplos de textos medievales con la intención de ilustrar la diferencia existente en aquellos tiempos entre el significado del verbo "escribir" y el de "fer, facer, componer." Según Sánchez, en aquellos tiempos se usaba el verbo "escribir" con el significado "traducir, trasladar, copiar, poner por escrito" una cosa hecha o compuesta por otro, y "fer, facer, componer" con el significado de "crear una obra."<sup>33</sup> Entre los usos de estos términos apunta también

---

<sup>32</sup> Se refiere a los versos: "Oy los reyes d'España sos parientes son;/a todos alcança ondra por el que en buen ora naçio" (3724-3725). Cito por la edición de Colin Smith del Poema de mio Cid (Madrid: Cátedra, 1983).

<sup>33</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 410.

una acepción de la palabra "escribir" que va en contra de sus argumentos, que se halla en la Primera crónica general f. 98, col. 4, de la impresión de Zamora, donde se lee que "Galieno (Galeno) escribió un libro de alquimia e pusol por nombre el libro de la Manzana yelada."<sup>34</sup>

Una vez más, al reconocer Sánchez que el poema había sido escrito más bien hacia fines del siglo XII, quedaba sin resolver el problema de las fuentes históricas del texto. Si el autor no había escrito el poema cuando aún se conservaban frescas en la memoria de sus contemporáneos las hazañas del héroe castellano, y si no se aceptaba la existencia de una tradición de poesía oral recitada y cantada por juglares, que Sánchez niega,<sup>35</sup> se hacía más que nunca necesaria una o más fuentes escritas utilizadas por el autor en el momento de componer su poema histórico. De esta forma el problema filológico creado por la palabra "escribió" quedaba resuelto sin necesidad de apelar al contraejemplo aportado por

---

<sup>34</sup> Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 412.

<sup>35</sup> Sánchez rechaza enfáticamente la idea de que los juglares hayan sido poetas. Nota que "juglar" y "joglar," en latín "jocularis, jocular," en ninguno de nuestros autores (los españoles) se había tomado por poeta o trovador, a excepción de algunos "modernos" que parecían ignorar tanto la etimología como la significación de la palabra. En su opinión, los juglares eran gente que andaba por las calles cantando, tocando instrumentos musicales y haciendo ciertas bufonadas y juegos para divertir y hacer reír a los espectadores. Y señala que, de acuerdo con la afirmación de Floranes de que hasta bien entrado el siglo XIII la lengua dominante era el latín, aquellos juglares del siglo XI y del tiempo del Cid no hubieran sido poetas castellanos sino latinos. Menéndez y Pelayo, "Dos opúsculos" 426-7.

Sánchez. Sería un caso similar al de Berceo, que según Sánchez utilizaba el verbo "escribir" cuando "trasladaba de otros libros las cosas." Pero Sánchez no vuelve a mencionar este punto.

#### ESTUDIOS CIDIANOS DEL SIGLO XIX

La fidelidad a los hechos históricos del PMC, idea bien establecida durante el siglo XVIII, comienza a cuestionarse a mediados del siglo XIX. En History of Spanish Literature, que apareció en 1849, George Ticknor consideraba las escenas del cerco de Alcocer y de las Cortes, así como la introducción de los condes de Carrión en la obra, un puro uso de la licencia poética por parte del autor.<sup>36</sup> La postura de Ticknor, como éste hace constar en una nota, rechazaba la interpretación de dos estudiosos del Cid, John von Müller y Robert Southey, quienes creían en la historicidad total del poema.<sup>37</sup> En apoyo de esta postura, Ticknor se hace eco de la conclusión de Victor Huber, el primer estudioso de la

---

<sup>36</sup> George Ticknor, History of Spanish Literature, 2ª ed., vol. I (New York: Harper & Brothers, 1854; 1ª ed. 1849; ed. española 1851) 15.

<sup>37</sup> John von Müller (1752-1809), historiador suizo, había escrito una biografía del Cid como introducción a una edición de los romances del héroe castellano hecha por su amigo Herder. Robert Southey (1774-1843) escribió una notable Chronicle of the Cid (London, 1808), basándose libremente en el PMC, romances, la Crónica particular del Cid y la Primera crónica general. En el "Prefacio" a esta obra sostiene que "the poem is to be considered as metrical history, not as metrical romance."

Historia Roderici publicada por Risco en 1792,<sup>38</sup> quien había deducido de su análisis de la obra que esta historia en latín era el texto primero en el cual debía fundarse la historia de Rodrigo Díaz, aún cuando presentaba diferencias notables con el relato del poema.

Pocos años más tarde, Andrés Bello vuelve a apoyarse en este argumento, entre otros, para fechar la composición del poema. En efecto, en el "Prólogo" a su edición del PMC, Bello sostiene que "las fábulas i errores históricos de que abunda, denuncian el transcurso de un siglo, cuando menos, entre la existencia del héroe i la del Poema."<sup>39</sup> Bello no encuentra fundamento histórico al casamiento de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, hecho que considera fabuloso así como todo lo que sigue a éste, es decir la materia del "Tercer cantar." Señala, además, que el autor del poema ignoraba el rango de la alta nobleza a que pertenecía Jimena y los verdaderos nombres de las hijas de Rodrigo. Bello rechaza por infundados y gratuitos los esfuerzos de Berganza y de otros críticos por conciliar los

---

<sup>38</sup> Manuel Risco, "Historia Roderici Didaci Campidocti ante hac inedita, & novissime in antiquo Codice Bibliothecae Regii Conventus S. Isidori Legionensis reperta," La Castilla y el más famoso castellano. Discurso sobre el sitio, nombre, extensión, gobierno y condado de la antigua Castilla. Historia del célebre castellano Rodrigo Díaz, llamado vulgarmente El Cid Campeador (Madrid: en la oficina de don Blas Román, 1792) XVI-LX (Apéndices VI).

<sup>39</sup> Andrés Bello, ed., El Poema del Cid, en Obras completas de don Andrés Bello, vol. II (Santiago de Chile, 1881) 15.

acontecimientos históricos de la vida del Cid con las hazañas narradas en las crónicas y en el poema,<sup>40</sup> y teniendo en cuenta que las tradiciones fabulosas no nacen ni se acreditan de golpe, fecha el PMC en la primera mitad del siglo XIII. Basándose en estudios lingüísticos del texto del poema que, hasta el momento, nadie ha refutado, en los que compara el vocabulario empleado en el PMC con el de Berceo, el Alexandre y la versión castellana del Fuero Juzgo, Bello cree poder precisar la fecha del poema hacia el año 1200. Hasta Menéndez Pidal, quien opinaba que la gramática del poema revelaba un número considerable de arcaísmos, reconocía que varios de estos "arcaísmos" no figuraban, en verdad, en el texto. El diptongo antiguo "uó" es "deducido por corrección" por el filólogo español. Las formas más arcaicas del artículo, "ela, elo, ellos, ellas," abundantes en textos leoneses del siglo XIII y conservadas también en textos castellanos y aragoneses, se habían empleado, según Menéndez Pidal, en el manuscrito primitivo del PMC, pero posteriormente los copistas al transcribir el texto habían desechado estas formas viejas.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Francisco de Berganza había pretendido reivindicar para la historia castellana el contenido de la Primera crónica general y de la Particular del Cid. A tal fin, supuso que el Cid se había casado dos veces y atribuyó a cada una de sus hijas dos nombres diferentes. Antigüedades de España, vol. I (Madrid, 1719).

<sup>41</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, vol. I, 4ª ed. (Madrid: Espasa Calpe, 1964; primera edición 1908) 32, 231.

Bello desarrolla su propia hipótesis en cuanto a la génesis del PMC, al que considera el primero, en orden cronológico, de los poemas en lengua castellana que han llegado a nosotros. Cree que hacia 1150 se cantaba una gesta o relación de los hechos del Cid de estilo similar al del poema conservado. Esta gesta, escrita con pretensiones de historia aunque destinada a cantarse, no se alejaría mucho de la verdad por su cercanía a los tiempos del héroe. Con el transcurso de los años, la gesta habría recibido continuas modificaciones e interpolaciones, según ocurre de ordinario con las creencias y cantos "del vulgo." Cada generación de juglares habría tenido una versión peculiar del poema, en que el lenguaje y la leyenda tradicional aparecerían bajo formas nuevas. El PMC sería, por tanto, la obra de una serie de generaciones de poetas, cada una de las cuales habría formado su texto particular refundiendo los anteriores y realzándolos con exageraciones y fábulas que hallarían fácil acogida en "la vanidad nacional y la credulidad."<sup>42</sup> El desarrollo de la leyenda continuó, según Bello, hasta la aparición de la Primera crónica general y la Particular del Cid, que tuvieron bastante autoridad para que adiciones posteriores se recibiesen como ficciones poéticas. Las fábulas introducidas en el PMC estarían a mitad de camino entre la verdad histórica y las abultadas ficciones de las crónicas, lo que confirmaría una fecha de alrededor del año

---

<sup>42</sup> Bello 20.

1200 para el poema.<sup>43</sup>

En cuanto al género de la obra, Bello halla una patente afinidad entre el poema y las "gestes o chansons de gestes" francesas, no sólo en el tema sino también en el estilo y el metro. Esto lo lleva a postular que los juglares castellanos habían imitado a los "troveres" franceses, aunque no encuentra en el poema castellano las aventuras maravillosas y sobrenaturales, ni los amores y descripciones pintorescas de los poemas franceses. Destaca, en cambio, la propiedad del diálogo, la pintura animada de costumbres y caracteres, el tono de gravedad y el decoro que prevalecen en el PMC.<sup>44</sup>

Bello observa que el PMC está escrito en diferentes géneros de metro. El dominante es el alejandrino de catorce sílabas, pero éste se mezcla a menudo con el endecasílabo y a veces con el eneasílabo. En cuanto a los versos que no pertenecen a ninguna de estas categorías, Bello parece atribuirlos a la "rudeza i desaliño" de la mano de los copistas.<sup>45</sup> En su opinión, muchas de las irregularidades en el metro y las rimas del poema se debían a incuria y a que en aquellos tiempos no se contaba para la asonancia la "e" de la última sílaba de las palabras graves, a semejanza de la "e" muda francesa.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Bello 20.

<sup>44</sup> Bello 21-22.

<sup>45</sup> Bello 22.

<sup>46</sup> Bello 13.

Bello cuestiona con inteligencia las conjeturas de Floranes sobre el autor y fecha del poema, señalando que no se puede deducir la fecha de composición de los datos de la historia verdadera, pues el poeta da sobradas muestras de sus erradas nociones históricas.

Otro acierto en el estudio con que Bello introduce su edición del PMC es la datación del único manuscrito del poema que nos ha llegado, que él asigna al siglo XIV. Bello se basa en la fecha del colofón del manuscrito, que creía era de 1307 de acuerdo con el testimonio de Sánchez y de los traductores de Ticknor, Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, quienes, al traducir al castellano la Historia de la literatura española escrita por el hispanista norteamericano, habían hecho algunas adiciones complementarias al texto agregando notas críticas.

Como respuesta a las dudas sobre la fidelidad histórica del PMC planteadas por Huber, Ticknor, Bello y otros, y para reafirmar el castellanismo de la obra, Amador de los Ríos emprende una larga diatriba contra los críticos que pretendían "hacer hijo de la imitación francesa este precioso monumento."<sup>47</sup> El, por el contrario, ve en el poema la protesta de una nación ofendida por los intentos de Alfonso VI y sus cortesanos de introducir un sistema feudal

---

<sup>47</sup> José Amador de los Ríos, Historia crítica de la literatura española, vol. III (Madrid, 1863) 119 nota 1.

y reformas litúrgicas ajenos a Castilla.<sup>48</sup> Rodrigo era la encarnación viviente de aquella protesta moral, el símbolo de la independencia popular que se irritaba ante el espectáculo de la predilección alcanzada en la corte de Castilla por los magnates y prelados extranjeros. La figura del Cid, engrandecida por la imaginación de la muchedumbre, no sería la creación de un solo ingenio, sino realización del pensamiento nacional. En una época de lucha denodada contra el Islam, el Cid personificaba la religión y la patria. En consecuencia, nada más alejado de los Roldanes y de los Oliveros tanto en sus orígenes como en sus manifestaciones.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> El siglo XI fue, efectivamente, un período de penetración francesa en la Península. Las peregrinaciones a Santiago de Compostela se hicieron más frecuentes, los francos participaron en la lucha contra los moros y los monjes de Cluny ejercieron un verdadero dominio sobre la iglesia castellana. Producto de este dominio fue el reemplazo de la liturgia mozárabe por la romana, predominante en el resto de Europa, y de la escritura visigótica por la carolingia. Alfonso VI favoreció este acercamiento a través de una política de matrimonios con miembros de la alta nobleza gala y de apoyo financiero a Cluny. El propio Cid no permaneció ajeno a estas influencias ya que Jerónimo de Périgord, el obispo de Valencia en tiempos de Rodrigo, era un monje cluniacense francés que llegó a la Península como parte del séquito de Bernardo de Sédirac, primer arzobispo de Toledo. Ver al respecto: Ramón Menéndez Pidal, "La tradición española, vencida," La España del Cid, 7ª ed., vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1969) 250-1; Luis G. de Valdeavellano, Historia de España, 4ª ed., vol. II (Madrid: Revista de Occidente, 1968) 324-55; sobre la influencia de Cluny durante el reinado de Alfonso VI ver: Bernard Reilly, "King and Cult (1076-1080)," The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI 1065-1109 (Princeton: Princeton University Press, 1988) 93-115.

<sup>49</sup> Amador de los Ríos 117-119.

A pesar de esta manifestación de romanticismo patriótico de Amador de los Ríos, éste no admite que el poema pueda ser creación de un pueblo. En el momento de ligar las acciones más o menos complicadas del héroe en forma regular, de colocarlo en diversas situaciones conservando la unidad, es necesario el arte. En ese momento aparece el poeta para revestir la obra de formas determinadas, purificándola de las inconexiones e inconsecuencias de la tradición oral. La redacción artística del poema no es realizada por multitud de poetas o juglares, sino por un poeta, aún cuando el personaje existiera ya en la mente y en cantos más rudos del pueblo.<sup>50</sup> Amador de los Ríos no acepta la teoría de los "rapsodistas," quienes sostenían que el poema es un compuesto de diversos cantares más o menos armónicos. Tampoco es "crónica rimada," historia privada de invención. El valor histórico del poema no se halla en los hechos narrados ni en los personajes, sino en las costumbres militares y de la vida cotidiana, así como en las creencias que refleja.

Amador de los Ríos muestra estar bien informado de las teorías que circulaban en ese momento en Europa sobre los orígenes de la epopeya. En Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Illiade, escrito hacia 1670 y publicado por primera vez en 1713, François Hédelin, abad d'Aubignac, formulaba la teoría poligenética acerca de la composición de

---

<sup>50</sup> Amador de los Ríos 124.

La Ilíada, desarrollando los conceptos de arquetipo perdido, composición fragmentaria y yuxtaposición de rapsodias, poeta-legión y redacción posterior del texto. En una palabra, todas las ideas que se encuentran en la teoría de Federico Wolf sobre la génesis de la epopeya. En las Conjectures se formula también una hipótesis acerca del origen y la transmisión de los cantos épicos. Según d'Aubignac, en el primer estadio del desarrollo cultural de la humanidad existió la ceremonia religiosa. Posteriormente, los poetas compusieron cantos en honor de tal o cual príncipe en los festines de los grandes. Estos cantos se volvieron populares y, degradados, terminaron en boca de mendigos y ciegos. De esta forma explica d'Aubignac la presencia de "fábulas ridículas y poco razonables," las "discordancias," los "epítetos pueriles," las "repeticiones" y demás "defectos" de La Ilíada. Con este estudio se inician las teorías de los "rapsodistas" acerca de los orígenes de la poesía épica.

En los escritos de Amador de los Ríos sobre el PMC encontramos también la idea de que "en todos los pueblos el cultivo de la poesía precede al de la prosa." Aunque éste dice haberla tomado del marqués de Santillana,<sup>51</sup> coincide

---

<sup>51</sup> Amador de los Ríos 133-34 nota 2. En el "Prohemio e carta" al condestable de Portugal (¿1446?) el marqués de Santillana asevera: "me esfuerço a dezir el metro ser antes en tiempo e de mayor perfeccion e de mas autoridat que la soluta (suelta, no sometida al número de sílabas o la rima) prosa." Marqués de Santillana, Prohemios y cartas literarias, edición de Miguel Garci-Gómez (Madrid: Editora

con las teorías que Giambattista Vico y después los románticos alemanes habían desarrollado. En la Scienza nuova (1725), Vico traza una tabla cronológica del mundo en la que distingue tres edades: la edad de los dioses, la de los héroes y la de los hombres. A estas tres edades corresponden tres lenguajes: el lenguaje jeroglífico o sagrado de los dioses, el lenguaje simbólico de los héroes y el lenguaje epistolar o vulgar de que se sirven los hombres para las necesidades de la vida cotidiana. Como el mundo, la humanidad tiene tres edades: los primeros pueblos fundaron las artes, luego vinieron los filósofos y, por último, se desarrollaron las ciencias. En la primera edad de la humanidad predominaba la fantasía, que precede a la razón. La historia de esta edad primitiva es la poesía, que es una creación espontánea, un canto inspirado por la naturaleza al sublime bárbaro. Estas son las teorías que, ampliadas y algo modificadas, constituyen el fundamento de las ideas románticas sobre los orígenes de la poesía épica que rechaza Amador de los Ríos.

En cuanto a la fecha de composición del PMC, siguiendo las primeras conjeturas de Sánchez, Amador de los Ríos sostiene que el poema fue compuesto a mediados del siglo XII. Como señalaba Sánchez en la primera edición del poema, la rusticidad de la lengua y la poca o ninguna regularidad de las rimas indican que por lo menos medio siglo separa al

PMC de las obras de Berceo.<sup>52</sup> Amador de los Ríos añade otros argumentos que a su juicio demuestran la certidumbre de esta fecha. El verso que se refiere al conde don Ramón, "Aqueste fue padre del buen emperador" (3003), sólo pudo haberse escrito cuando el emperador todavía vivía o poco después de su muerte para que todo el mundo comprendiera que se trataba de Alfonso VII de Castilla, muerto en 1157.<sup>53</sup> Además, Amador de los Ríos relaciona el PMC con los versos del Poema de Almería (compuesto a mediados del siglo XII), en que se llama "mio Cid" a Rodrigo. Siendo el PMC la única obra antigua en que se da este título a Rodrigo, Amador de los Ríos cree que los cantos dedicados al héroe castellano que se mencionan en el Poema de Almería deben aludir al PMC.

Respecto a la condición del autor, propone una conjetura que no ha tenido fortuna. Fueron, en su opinión, dos pajes o escuderos del héroe que, siendo muy jóvenes mientras estaban al servicio de Rodrigo, compusieron varias décadas más tarde el poema.<sup>54</sup> Apoya esta deducción interpretando literalmente la frase en que se llama a Rodrigo "mio Cid" (mi señor), la cual, en su opinión, da a entender que el autor (o autores) del poema estaba al

---

<sup>52</sup> Amador de los Ríos 126.

<sup>53</sup> Amador de los Ríos 127-128.

<sup>54</sup> Amador de los Ríos nunca aclara por qué los pajes o escuderos tendrían que haber sido dos y después sigue hablando del autor como si fuera uno.

servicio de Rodrigo.<sup>55</sup> No parece tener en cuenta que la palabra "Cid" era un título árabe. Y si bien conoce las objeciones de Huber a la fidelidad histórica del poema, inexplicable si los autores fueran dos testigos presenciales de los hechos, Amador de los Ríos no cree que las divergencias entre la Historia Roderici y el PMC sean tantas como para afirmar que el poema es antihistórico. Al contrario, los detalles topográficos de la obra prueban, a su entender, que sólo alguien que hubiera seguido esas rutas junto al Cid podría conocerlas.<sup>56</sup> Asimismo, deduce que el poeta era oriundo de San Esteban por la manera en que habla de los pobladores de ese lugar y por sus conocimientos geográficos y topográficos de la zona.<sup>57</sup>

En resumen, el PMC presenta, según Amador de los Ríos, no al Cid propiamente histórico, aunque el poema ofrecería un interés real bajo este punto de vista, sino a la sociedad castellana tal como existía a fines del siglo XI y como anhelaba ser a mediados del siglo siguiente.

Una década más tarde Milá y Fontanals presenta por primera vez un libro dedicado exclusivamente al estudio de la poesía heroico-popular castellana,<sup>58</sup> en que revisa las

---

<sup>55</sup> Amador de los Ríos 132-133.

<sup>56</sup> Amador de los Ríos 133-134 nota 2.

<sup>57</sup> Amador de los Ríos 157-158 nota 1.

<sup>58</sup> Manuel Milá y Fontanals, De la poesía heroico-popular castellana (Barcelona: Librería de Alvaro Verdager, 1874).

diversas teorías sobre los orígenes de la épica que se habían formulado hasta ese momento. Abre su exposición indicando que "la poesía llamada popular no fue en su origen patrimonio exclusivo de las clases más humildes, y que en particular los romances castellanos provienen de los antiguos cantares de gesta." Reconoce en esta poesía "cierto grado de influencia francesa," y al hablar en el capítulo III de La chanson de Roland considera que este poema, máxima expresión de la poesía épica carolingia, influyó significativamente en la épica española.<sup>59</sup> Las narraciones épicas francesas debían ser conocidas por los españoles dadas las comunicaciones cada día más frecuentes entre ambos pueblos. Desde el siglo IX constan las peregrinaciones de extranjeros desde distintas regiones de Francia a Compostela y desde el siglo XI se habla de guerreros y pobladores francos en Castilla. Además, durante el reinado de Alfonso VI hay una política de casamientos con miembros de la alta nobleza gala. El mismo rey se casa primero con Inés de Aquitania y luego con Constanza de Borgoña, mientras que sus hijas contraen matrimonio con dos príncipes de Borgoña y un conde de Tolosa. En la misma época se registra nuevamente la llegada de monjes cluniacenses, elevados muchos de ellos a sedes episcopales. Milá y Fontanals cree que desde entonces debió cundir entre las clases guerreras y populares de

---

<sup>59</sup> Milá y Fontanals 137-138.

Castilla el conocimiento de los cantos heroicos franceses.<sup>60</sup> Sin embargo, se muestra cauteloso frente a críticos nacionalistas que, como Amador de los Ríos, insistían en negar cualquier posible influencia extranjera en la épica castellana. Según Milá y Fontanals, la influencia francesa "no debe infundir temores por la conservación del espíritu nacional, cuando éste es fuerte y robusto, y se trata de elementos de fácil apropiación, ni debe tampoco maravillarnos, ya que no hubo en la Europa moderna razas aisladas, celosas custodiadoras de exclusivos hábitos nacionales."<sup>61</sup> Asimismo, destaca la importancia que tuvo en esos tiempos la cultura latina, "madre y nodriza de la moderna." La tradición del saber eclesiástico-clásico que floreció en la época de Isidoro y que se conservó incólume en monasterios apartados habría dado forma a la historia nacional, y de estos depósitos de sabiduría se habrían aprovechado obras de diversas clases.<sup>62</sup>

Milá y Fontanals nota que gran parte de los autores que habían escrito sobre los orígenes de la poesía épica seguían una escuela crítica bastante cercana a la del filólogo alemán Federico A. Wolf, específicamente sus teorías acerca de la épica homérica, que resume en dos postulados:

1) Los primeros cantos son inspirados por hechos históricos

---

<sup>60</sup> Milá y Fontanals 140.

<sup>61</sup> Milá y Fontanals XIV.

<sup>62</sup> Milá y Fontanals XV-XVI.

contemporáneos (o poco posteriores) a tales acontecimientos, y se deben a hombres del pueblo (a soldados o a caudillos). En este sentido son populares, de carácter lírico (o bien lírico-épico), de poca extensión y escritos en versos cortos.

2) Las composiciones épicas se forman por medio de una yuxtaposición (o fusión) de aquellos cantos, realizada por poetas de profesión, y son, en este sentido, artísticos. Ofrecen una narración más pausada, de versos largos y, por tanto, épica.<sup>63</sup>

Milá y Fontanals muestra conocer a fondo los fundamentos de las ideas de Wolf al señalar que su teoría acerca de la génesis de la épica homérica deriva de las ideas del abad d'Aubignac (al que llama d'Aubigné) acerca de los orígenes de La Ilíada. Tales ideas habían sido sistematizadas por Giambattista Vico en la Scienza nuova para ser utilizadas de nuevo, con menos novedad aunque con mayor erudición, por Wolf en Prolegomena ad Homerum.<sup>64</sup> Más adelante, Milá y Fontanals indica que en los años en que escribía muy poco quedaba en pie de estas teorías que hasta época reciente habían dominado los estudios sobre la épica. A fines del siglo XIX, asegura Milá, ya ningún helenista sostenía que La Ilíada estuviese formada de cantos breves como los romances o las baladas. Y añadía con tono polémico

---

<sup>63</sup> Milá y Fontanals 105.

<sup>64</sup> Milá y Fontanals 14-15.

que en lugar de buscar los materiales de los Nibelungos en las rapsodias que se habían conservado en Islandia, sus contemporáneos inquirían más bien acerca de quién habría sido el autor único de la composición definitiva. También entre los estudiosos de la épica francesa ya había quien no creía que las "chansons de geste" estuviesen compuestas de breves cantilenas líricas y se empezaba a dar mayor importancia a la tradición "no cantada."<sup>65</sup>

Con respecto al PMC, Milá y Fontanals sigue de cerca las opiniones vertidas por Amador de los Ríos. Sostiene que pese a su lenguaje "irregular y duro," su versificación "imperfecta y áspera," y la ausencia de los alicientes y recursos del arte, bien puede calificarse al poema de obra maestra, legado de una época bárbaro-heroica fecunda en aspectos poéticos, aunque en gran manera apartada del ideal de la sociedad cristiana.<sup>66</sup> Indica que el asunto principal del poema, el episodio de los infantes de Carrión, es considerado fabuloso por la mayoría de los historiadores y enumera otros aspectos del poema que se apartan de la historia: el nombre del abad de Cardeña no era Sancho sino Sisebuto. Alvar Fáñez no pudo acompañar siempre a Rodrigo. Aunque enterado de la estancia de Rodrigo en Barcelona, el poeta parece confundir el destierro de 1051 (sic) con las desavenencias originadas por el cerco de Aledo. El autor

---

<sup>65</sup> Milá y Fontanals 105-106.

<sup>66</sup> Milá y Fontanals 241.

omite importantísimos acontecimientos tales como la privanza del Cid en Zaragoza y su lucha con el rey de Aragón. El orden de las "correrías" del Cid no se aviene con el de la HR, ni tampoco los nombres de lugares excepto unos pocos.<sup>67</sup> A pesar de todas estas divergencias entre el texto poético y la historia en latín, Milá y Fontanals considera histórico el espíritu de la obra, los personajes, los lugares y gran número de pormenores, lo que lo lleva a afirmar que el autor estaba muy bien informado de las tradiciones locales y que tenía pretensiones de "analista." Llama al autor "poeta" y opina que debía ser castellano, pero no encuentra razones suficientes para poder afirmar conclusivamente, como hacía Amador de los Ríos, que era de San Esteban.<sup>68</sup> En cuanto a la fecha del poema, el lenguaje de la obra indica, a su entender, que se escribió a mediados del siglo XII, y aduce los argumentos ya utilizados por Amador de los Ríos para confirmar esta fecha.<sup>69</sup>

Treinta años más tarde, Menéndez y Pelayo sostiene que el poema fue compuesto durante la segunda mitad del siglo XII. Más de medio siglo tenía que haber transcurrido para que la historia se transformara en poesía "modificándose las circunstancias de hechos muy capitales, introduciéndose otros enteramente fabulosos, y depurándose el carácter del

---

<sup>67</sup> Milá y Fontanals 244-245.

<sup>68</sup> Milá y Fontanals 249.

<sup>69</sup> Milá y Fontanals 247-248.

héroe hasta un grado de idealidad moral rarísimo en la poesía heroica."<sup>70</sup> Como Amador de los Ríos y Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo opina que aunque el contenido del PMC en su mayor parte no es histórico, nunca es antihistórico. Además, la profunda verdad moral del poema así como su gravedad y buena fe excluyen toda "impostura artística" por parte del autor. En la mente del poeta y de sus coetáneos ya se había producido la confusión entre historia y leyenda. Sin embargo, muchos pormenores históricos que el poema conserva no debían rechazarse por el hecho de no hallarse en la Historia Roderici y en los demás textos históricos, como por ejemplo las correrías del Cid en Alcocer, Daroca y Molina, y aún el lance de los judíos, que tiene, en su opinión, todas las trazas de ser una anécdota verdadera.<sup>71</sup> A los elementos históricos hay que añadir la exactitud geográfica y la verosimilitud del relato. Pese a las alteraciones y confusiones que presenta la obra, Menéndez y Pelayo cree que tendría más de histórico que de fabuloso si no perteneciese enteramente a la leyenda el casamiento de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, tema central a cuyo desenvolvimiento concurre toda la

---

<sup>70</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, Tratado de los romances viejos, en Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo, vol. XXII (Santander: Aldus, 1944; 1ª ed. 1903-1906) 271.

<sup>71</sup> Menéndez y Pelayo, Tratado 271-2.

acción.<sup>72</sup> En cuanto a los motivos del poeta para atribuir el papel de villanos a los infantes de Carrión, especula que podría deberse a la confusión entre los Beni-Gómez y otros infantes de Carrión descendientes de Ordoño el Ciego y de la hija de Bermudo II, doña Cristina, emparentados con los García Ordóñez de Cabra y de Nájera. Fueron éstos quienes en la jornada de Salatrices junto a Calatrava (año 1106) habían mostrado poco valor en la pelea contra los almorávides y, peor aún, pasaron luego al bando de los musulmanes. Del recuerdo de esta traición se habría nutrido la imaginación del poeta.<sup>73</sup>

Menéndez y Pelayo estima que poco importa la tosquedad y rudeza de las formas lingüísticas y métricas del poema, pues su mayor encanto reside en que parece 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."<sup>74</sup> En este tipo de poesía, la figura histórica del poeta, juglar o rapsoda nada importa, razón por la cual es generalmente desconocida. Su tema le domina y pone en sus labios el canto no aprendido, indócil

---

<sup>72</sup> Menéndez y Pelayo, Tratado 272.

<sup>73</sup> Menéndez y Pelayo, Tratado 273. Milá y Fontanals ya había insinuado esta posibilidad en De la poesía heroico-popular castellana (Barcelona: Librería de Alvaro Verdaguer, 1874) 247.

<sup>74</sup> Menéndez y Pelayo, Tratado 274.

muchas veces a la ley del metro y al yugo de la rima.<sup>75</sup> En estas palabras de Menéndez y Pelayo vemos resucitar las teorías románticas sobre la épica que Milá y Fontanals creía ya muertas.

Además de las virtudes universales del género, Menéndez y Pelayo descubre en el PMC algunas peculiaridades: un ardiente sentido nacional que hace de la figura del héroe, tal como el poeta la trazó, símbolo de la nacionalidad. En el héroe se reúnen los más nobles atributos del alma castellana: la gravedad en los propósitos y en los discursos, la familiar y noble llaneza, la cortesía ingenua y reposada... a lo que sigue un extenso catálogo de virtudes.<sup>76</sup> Tales cualidades nacionalistas han pasado desde entonces a formar parte del repertorio crítico del poema.

Respecto al manuscrito único que nos ha conservado el texto del poema, Menéndez y Pelayo reconoce que es del siglo XIV y que no ha de ser mucho lo que le falta, pues el poema en su estado actual muestra un plan cuya unidad es innegable. Oponiéndose a las especulaciones de Floranes de que a la obra le faltaría un primer tomo y las primeras páginas del segundo, señala que hacer dilatadas biografías o crónicas rimadas de los personajes históricos y épicos es propio de la poesía erudita del mester de clerecía, pero es

---

<sup>75</sup> Menéndez y Pelayo, Tratado 274.

<sup>76</sup> Menéndez Pelayo, Tratado 275.

una práctica inusitada en la poesía heroico-popular.<sup>77</sup>

Menéndez y Pelayo desarrolla in extenso sus ideas acerca de la épica en "La poesía en la Edad Media."<sup>78</sup> En este estudio arguye, como antes hiciera Milá y Fontanals, que en la historia del arte la aparición de formas líricas es posterior al canto épico. El elemento épico, impersonal, objetivo, es el que radicalmente domina en los periodos de creación espontánea entre espíritus que están más abiertos a las grandezas de la acción que a los refinamientos del sentir y del pensar, lo que impide las más de las veces que la nota individual se deje oír.<sup>79</sup>

En cuanto a la escasez de textos castellanos anteriores a la segunda mitad del siglo XIII, se debe, en su opinión, a la persistencia de la tradición épica. Esta iba remozando los textos sin cesar en formas nuevas que sustituían y enterraban la letra de los antiguos. En tanto que en otras naciones la poesía de la Edad Media había sido olvidada por el pueblo y por los doctos, en España esa poesía nunca había dejado de ser popular: primero en los poemas de gesta, luego en las crónicas, en los romances y por fin en el teatro.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Menéndez y Pelayo, Tratado 277-78.

<sup>78</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, en Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo, vol. XVII (Santander: Aldus, 1944; la Antología comenzó a publicarse en 1890).

<sup>79</sup> Menéndez y Pelayo, Antología 121.

<sup>80</sup> Menéndez y Pelayo, Antología 122.

Muy distante de la fecundidad de la epopeya francesa y de su "universal y omnímoda" influencia en la literatura de la Edad Media, la épica española tenía, en cambio, un sentido histórico trabado por más fuertes raíces al espíritu nacional y al cristianismo.<sup>81</sup>

Menéndez y Pelayo no encuentra en el PMC "arte" en los aspectos formales de la obra, pero sí halla en ella otro arte más sublime, aquel que se ignora a sí mismo y que, confundido con la divina inconsciencia de las fuerzas naturales, nos da una visión plena de la realidad. Indica, además, que en España la epopeya es exclusivamente castellana. Con la sola excepción de la leyenda de Bernardo del Carpio, todos los héroes de las gestas, Fernán González y los condes que le sucedieron, los infantes de Lara y el Cid, son todos castellanos, del alfoz de Burgos o de la Bureba, y representan principalmente el espíritu independiente y autonómico de aquel pequeño condado que acabó por absorber a León y se colocó al frente de la Reconquista. Y concluye: "creemos firmemente que la epopeya castellana nació al calor de la antigua rivalidad entre León y Castilla (rivalidad que ocultaba otra más profunda, la del elemento gallego y el elemento castellano), y que éste es su sentido histórico primordial."<sup>82</sup>

Menéndez y Pelayo reconoce que el centro de la vida

---

<sup>81</sup> Menéndez y Pelayo, Antología 123.

<sup>82</sup> Menéndez y Pelayo, Antología 129.

literaria en Europa en la Edad Media estaba en Francia, y que "ni siquiera en el tan maltratado siglo XVIII vivimos tanto de imitación y de reflejo como en aquellos otros tiempos que, por ser tan remotos, se nos presentan con un falso aspecto de primitivos y espontáneos."<sup>83</sup> Sin embargo, indica que tal influencia alcanzó a las gestas épicas de Castilla sólo ocasionalmente. Le parece natural que la epopeya francesa fuese del gusto de la corte afrancesada de Alfonso VI, pero señala que la epopeya castellana jamás expresó el modo de sentir de la aristocracia palaciega ni de la iglesia feudal. Por el contrario, parece haberse complacido en glorificar a los rebeldes como Fernán González o a los proscritos como Bernardo del Carpio y el Cid. Lejos de ser francesa la inspiración de tal poesía, más bien parece un reto, una continua protesta del sentimiento nacional herido contra lo extranjero.<sup>84</sup>

#### EL SIGLO XX: MENENDEZ PIDAL.

El siglo XX se presenta a los estudiosos de temas cidianos con nuevas exigencias y desafíos. Las teorías románticas acerca de los orígenes de la poesía épica son seriamente cuestionadas. Precisamente de Alemania, lugar en que habían nacido los conceptos de "Volks poesie" y de

---

<sup>83</sup> Menéndez y Pelayo, Antología 130.

<sup>84</sup> Menéndez y Pelayo, Antología 132.

"Naturpoesie," proceden nuevos principios estéticos que ven al individuo en el origen de toda creación poética. En el campo de la poesía épica, al concepto romántico de poesía espontánea de la naturaleza, poesía popular, se le oponen hipótesis distintas de una nueva escuela llamada "individualista" que basa sus teorías en el estudio "positivista" de los textos conservados. Entre 1908 y 1914 aparecen los cuatro volúmenes de Les légendes épiques de Joseph Bédier. En esta obra las canciones de gesta francesas del siglo XI ya no son analizadas como una amalgama de rapsodias de las cuales no queda rastro alguno, sino que se enfocan, más bien, como textos literarios producto de la actividad consciente y coherente de un poeta de genio que encuentra inspiración para su obra en la vida del siglo XI, en el espíritu de peregrinaje y de cruzada así como en los monumentos artísticos que guardaban recuerdos de la época carolingia. La épica es un revivir hechos gloriosos del pasado a través de la poesía. En el plano metodológico, Bédier rechaza la crítica "inductiva y adivinatoria" de eruditos tales como Gaston Paris y Pio Rajna, que nunca pudieron presentar pruebas concretas de la supuesta tradición poética ininterrumpida entre los siglos VIII y XI.<sup>15</sup>

Como respuesta a la teoría individualista que iba

---

<sup>15</sup> Joseph Bédier, Les légendes épiques, 4 vols. (Paris, 1908-14).

ganando reconocimiento entre los filólogos de la época y, posiblemente, intentando emular el estudio de Edmond Faral Les jongleurs en France au Moyen Age (Paris, 1910), en 1924 Menéndez Pidal presenta un ensayo crítico dedicado al estudio de la poesía juglaresca en España.<sup>86</sup> Años más tarde, en el "Prólogo" a la edición de 1957, Menéndez Pidal declaraba que desde una postura neorromántica era preciso racionalizar las confusas y vagas ideas románticas y explicar cómo un pueblo puede colaborar en la autoría de una obra sin que intervengan fuerzas sobrenaturales e inconscientes. Para Menéndez Pidal, la poesía popular-tradicional no es una obra de primitiva inspiración natural, según sostenía el romanticismo, sino un estilo elaborado lentamente en el curso de la tradición, producto de múltiples actos de voluntad y de invención individuales. Por tanto, el tradicionalismo viene a resultar, en su opinión, un "ultraindividualismo." Con paradojas como ésta Menéndez Pidal pretende dar cuenta de las ideas individualistas en su intento de revitalizar las viejas teorías románticas que su maestro Milá y Fontanals ya había considerado superadas.

A la hipótesis bedierista de que los poemas épicos fueron escritos por autores cultos en un momento histórico preciso, Menéndez Pidal opone el concepto de poesía

---

<sup>86</sup> Ramón Menéndez Pidal, Poesía juglaresca. Orígenes de las literaturas románicas, 6ª ed. corregida y aumentada (Madrid: Instituto de estudios políticos, 1957; 1ª ed. 1924).

juglaresca, poesía compuesta por juglares cuyos temas se repiten y se rehacen de generación en generación durante varios siglos, poesía muy activa, destinada a un habitual espectáculo efímero, relegada por los doctos a un perdurable estado latente del cual sólo a largos intervalos sale y aflora.

En el primer capítulo de su libro Menéndez Pidal da cuenta de lo difícil que es "formarse una idea precisa del tipo que designa la palabra juglar." Sin embargo, sostiene que "los juglares, como los scopas y como los cantores musulmanes, eran muchas veces autores de las composiciones que cantaban; y habiendo sido ellos los primeros que poetizaron en lengua vulgar...la palabra 'juglar' hubo de tomar como una de sus acepciones la de 'poeta en lengua romance'."<sup>87</sup> A continuación, dedica largas páginas a recoger información sobre juglares de cuchillos, trashechadores, remedadores, cazurros, bufones, truhanes, caballeros salvajes, ciegos, clérigos ajuugarados, goliardos, escolares, soldaderas, cantaderas y danzaderas, violeros, cedreros y tañedores de cítola. Estos actuaban en las cortes señoriales, entre prelados y clérigos, en los concejos municipales, en la comida de los nobles, en bodas y bautizos, en fiestas religiosas, en los viajes y en las huestes. Entre la documentación que examina, Menéndez Pidal encuentra muchas miniaturas españolas que representan a los

---

<sup>87</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 8.

juglares en los códices de las Cantigas de Alfonso el Sabio y en el cancionero gallego-portugués de la Biblioteca de Ajuda, y halla esculturas que representan a juglares en iglesias y catedrales medievales. Estas imágenes describen a juglares acróbatas, danzarines, cantores, de dulzaina, con crócalos, con viuela de arco, con pandero, tromperos, de albugón y de tamborete, con tejoletas, con salterio y con instrumentos de cuerda punteada. Ninguna representa a un juglar poeta. Por tanto, Menéndez Pidal empieza el capítulo en que analiza la figura del juglar de poesía narrativa confesando que "de los juglares épicos...no conservamos ni un solo nombre propio, ni una sola anécdota que nos revele una fisonomía o nos ayude a comprender una obra; siempre esos juglares serán para nosotros figuras anónimas de cuya vida y carácter apenas nada llegaremos a conocer a través de sus obras de tono objetivo e impersonal; siempre quedarán para nuestra curiosidad como un grupo borroso de sombras quietas y taciturnas..."<sup>86</sup> Este silencio sería producto de la narración "objetiva e historial" del juglar épico, muy alejada de la vida cotidiana. Los más grandes poemas épicos compuestos por ellos habían sido acogidos en las crónicas sin la menor referencia al poeta. Menéndez Pidal pretende explicar este dudoso proceso con argumentos poco convincentes. En su opinión, el compilador de la crónica creería rebajar la autoridad del relato que copiaba si lo

---

<sup>86</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 240.

adujese como obra personal de un escritor, en el caso de que éste fuera conocido. Sin embargo, en las crónicas medievales se encuentran citados, y con gran respeto, autores tanto de fuentes cristianas traducidas del latín como de fuentes árabes. En cambio, las historias que cantan los anónimos juglares son frecuentemente puestas en duda por los cronistas.<sup>99</sup>

El nombre del juglar no se menciona nunca, ni en el PMC ni en los numerosos poemas que, según creía Menéndez Pidal, habían sido prosificados por los primeros historiadores castellanos en sus crónicas. Tal olvido, tanto del nombre como de la figura del autor épico, lo explicaba el ilustre filólogo por el hecho de que la obra del juglar no solía ser

---

<sup>99</sup> En la Primera crónica general, a propósito del asedio de Zamora por el rey Sancho II, se lee: "Et dizen en los cantares de las gestas que la tuvo cercada siet años." Pero inmediatamente se agrega: "Mas esto no pudo ser, ca non regno el mas de seis años, segund que lo fallamos escripto en las cronicas." Con respecto a la expedición de Carlomagno a España, el cronista observa: "Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gestas que conquirio Carlos en España muchas cibdades...onde mas debe omne creer a lo que semeja con guisa et con razón, de que falla escritos et recabdos, que non a las fablas de los que cuentan lo que non saben." En la Crónica de veinte reyes, a propósito de la lucha fratricida entre los hijos del rey Fernando, se narra que Sancho II atacó primero al rey García de Portugal. Pero en seguida se observa: "Mas como quier que en el cantar del rey don Sancho digo que luego fué sobr'el rey don Garcia fallamos en las estorias verdaderas que cuenta i el Arçobispo don Rodrigo e don Lucas de Tuy e don Pedro Marqués, cardenal de Santiago, que ovieron sabor de escudriñar las estorias por contar verdaderamente la estoria de España, que sobre el rey don Alfonso fué luego...Ke ésta fué la verdat." Citado por Camillo Guerrieri Crocetti en "Problemi di epica spagnola," Nel mondo neolatino (Bari: Adriatica, 1969) 415, 418, 421.

suya exclusivamente, sino que en muchos casos era refundición de otro texto más antiguo: era materia tradicional, que no tenía un sólo autor sino varios, de diversas épocas, cuya intervención no importaba deslindar.<sup>90</sup>

Tomando como referencia la famosa frase "oimos dezir a los juglares en sus cantares," Menéndez Pidal indica que la poesía épica siempre se atribuye en las crónicas a los juglares.<sup>91</sup> Pero tales frases no significan de ninguna

---

<sup>90</sup> En defensa de su teoría, Menéndez Pidal ofrece como prueba varios testimonios de la Primera crónica general donde se cita la obra de los juglares siempre en forma impersonal, usando verbos en plural. Así, en un pasaje referido a Bernardo del Carpio se lee: "Et algunos dizen en sus romances et en sus cantares que el rey quando lo sopo que mandó quel fiziessen baños;" "Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas que fué este Bernaldo fijo de doña Timbor, hermana de Carlos, rey de Francia;" "Et dizen en los cantares quel dixo alli Bernaldo a Carlos que era sobrino..." Con referencia a los relatos carolingios, el cronista observa: "Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta que conquirió Carlos en España muchas çipdades...onde más debe omne creer a lo que semeja con guisa et con razón, de que falla escritos et recabdos, que non a las fablas de los que cuentan lo que non saben." Este pasaje es traducción del Toledano: "non nulli histrionum fabulis inhaerentes...Facti igitur evidentiae est potius annuendum, quam fabulosis narrationibus attendendum." Nótese que en la traducción el cronista omite mencionar a los "histriones," es decir a los juglares. Sin embargo, en las otras crónicas no se emplean estas fórmulas impersonales. Las citas han sido tomadas de Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 287.

<sup>91</sup> El Arzobispo Toledano, refiriéndose a la expedición de Carlomagno a España, menciona, aunque con desprecio, las "histrionum fabulis." En la Tercera crónica se lee respecto de la misma expedición: "Maguer que los juglares cantan en sus cantares et dizen en sus fablas..." En la Crónica de veinte reyes, a propósito de la prisión a que fue sometido García de Portugal por su hermano Sancho II, se observa: "como quier que lo cuentan así los juglares, non fué así la

manera que los cronistas atribuyeran la autoría de las gestas a los juglares. El hecho de que los juglares contaran estas noticias no nos permite conocer ninguna característica de las "gestas" que narraban ni de sus autores. Según indicamos anteriormente, tales frases son frecuentemente utilizadas por los cronistas para referir noticias fabulosas acerca de los acontecimientos históricos, con la intención de señalar fuentes dudosas de las cuales no pueden asegurar la veracidad. Sin embargo, los reparos de los cronistas a la veracidad de los cantares y fábulas de los juglares no impiden a Menéndez Pidal ver detrás de cada relato de las crónicas más o menos elaborado literariamente un poema épico prosificado a la manera del único poema conservado, es decir el PMC, y atribuir la autoría de estos "poemas" a los juglares.

La idea de que los cronistas habían empleado cantos épicos en la composición de sus historias ya había sido formulada por Pio Rajna, quien había encontrado "poemas épicos" resumidos en las crónicas de Gregorio de Tours y de Fredegario.<sup>92</sup> En el estudio Origini dell'epopea francese, Rajna había establecido el principio según el cual los

---

verdad." De ninguna de estas citas se desprende que los juglares cantaran, y mucho menos que compusieran, poemas épicos. Las citas han sido tomadas del estudio de Camillo Guerrieri Crocetti, "Problemi di epica spagnola," Nel mondo neolatino (Bari: Adriatica, 1969) 414, 420, 421. El subrayado es mío.

<sup>92</sup> Pio Rajna, Origini dell'epopea francese (Florencia: Sansoni, 1884).

cronistas medievales eran incapaces de inventar los episodios más o menos ficticios con que embellecían sus historias, atribuyendo sus fantasías e imprecisiones a la intervención de una voz poética. Rajna rastreó también los orígenes francos y merovingios de una serie de temas desarrollados en poemas épicos franceses, contribuyendo decisivamente a reafirmar la teoría de los orígenes germánicos de la canción de gesta. Todas estas ideas reaparecen más tarde en las hipótesis pidalistas sobre los orígenes de la épica española. Al igual que Rajna, Menéndez Pidal creía que todo relato épico tenía un fundamento histórico, sólo que los poemas épicos tenían la función de la historia común y corriente entre personas legas que no sabían latín, mientras que la historia en prosa que se había escrito en latín hasta el siglo XII se reservaba a los clérigos eruditos. Era su opinión que desde los comienzos de la Edad Media tenían que haber coexistido dos escuelas historiográficas que trabajaban regularmente una al lado de la otra: la de los juglares para la gente lega y la de los cronistas para los clérigos y los doctos. Por supuesto, la de los juglares era la más divulgada en cuanto que se dirigía a todo el pueblo. Era naturalmente la más autónoma, pues al ser compuesta por juglares indoctos no usaba materiales de las crónicas, mientras éstas, por el contrario, se veían obligadas a incluir relatos juglarescos al hallarlos en boca de la gente. Según Menéndez Pidal, una

gran cantidad de materiales derivados de la poesía épica había entrado a formar parte de la Chronica Najerensis (mediados del siglo XII). Un siglo más tarde los juglares de gesta adquirieron una inmensa importancia cuando las crónicas nacionales dejaron de escribirse en latín para redactarse en lengua vulgar. Entonces, una gran colección de resúmenes épicos habrían entrado a formar parte de la Primera crónica general y las que se escribieron después.” En la crónica alfonsí Menéndez Pidal encuentra huellas de poemas de las más variadas escuelas juglarescas: el Fernán González, una extensa narración épica que, según Menéndez Pidal, es una reelaboración en cuaderna vía de un poema juglaresco; la primera refundición del Mío Cid, de grandes proporciones narrativas a la manera de las historias de los juglares franceses; el Cantar de Zamora refundido, una narración menos novelesca, más breve y más propiamente heroica; un tipo de narración más arcaico, menos desarrollado, representado por poemas de unos 1500 versos como el Bernardo del Carpio y los Infantes de Salas; y, en fin, el tipo más primitivo de todos, reducido a unos 500 versos, con una acción más directa y rápida y recursos narrativos más sencillos, representado por el Romanz del Infant García y el Mainete.<sup>94</sup>

A mediados de siglo, en 1953, el filólogo italiano

---

<sup>93</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 242.

<sup>94</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 289-291.

Guerrieri Crocetti cuestionó con agudeza la hipótesis de Menéndez Pidal, mostrando mediante abundantes citas de crónicas latinas y romances la marcada voluntad de los cronistas de atenerse a obras históricas serias, autorizadas, concienzudas, y su profunda desconfianza hacia los cantos y fablas de los juglares, mencionados casi siempre con desprecio.<sup>95</sup> En general, el cuestionamiento de Guerrieri Crocetti ha tenido escasa repercusión entre los estudiosos de temas cidianos, con excepción de Colin Smith quien lo tiene en cuenta al analizar los materiales de las crónicas supuestamente derivados de la poesía épica.<sup>96</sup>

Ultimamente Smith ha examinado detenidamente los materiales de la Chronica Najerensis supuestamente derivados de la poesía épica (Covadonga, Fernán González, la condesa traidora, el infante García, los hijos del rey Sancho de Navarra y Sancho el Fuerte). En su estudio, Smith llega a identificar las fuentes latinas de estos episodios, concluyendo que es insostenible seguir suponiendo que el autor de la Najerensis haya tomado estos temas de un cuerpo establecido de épica romance. En cuanto al poema de los

---

<sup>95</sup> Camillo Guerrieri Crocetti, "Problemi di epica spagnola," Nel mondo neolatino (Bari: Adriatica, 1969) 378-445. Este estudio fue publicado por primera vez en el Giornale italiano di filologia VI-VII (1953-1954): 298-309, 36-54.

<sup>96</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 54.

Infantes de Lara, no hay el más leve indicio de que existiera hasta poco antes de la redacción de la Primera crónica general, para la que se reunieron materiales en el decenio de 1260. El silencio de la Najerensis respecto a la historia de los siete infantes y la omisión de este episodio en las obras de Lucas de Tuy en 1236 y de Jiménez de Rada en 1243, es harto significativo.<sup>97</sup>

Otro dato que pone seriamente en duda la interpretación de Menéndez Pidal es que en las secciones de la Primera crónica general y de la Crónica de veinte reyes que dependen inequívocamente del PMC no hay referencia alguna a "cantares," "gestas" o "joglares," según el estudio llevado a cabo por Brian Powell.<sup>98</sup> Las conclusiones de Powell parecen apuntar a una clara diferenciación por parte de los cronistas entre el PMC, una fuente escrita, y los cantares de los juglares, casi siempre refutados citando las "estorias verdaderas."

De estos juglares, a los que Menéndez Pidal atribuye el papel de "inventores y difundidores de música y poesía" e "historiadores," no sabemos nada por falta de documentación histórica. El mismo Menéndez Pidal tiene que admitir que hasta el siglo XII no hay noticias de juglares españoles. Pero puesto que de esta época nos han llegado escasísimas

---

<sup>97</sup> Colin Smith, The Making 36-61.

<sup>98</sup> Brian Powell, Epic and Chronicle. The "Poema de mio Cid" and the "Crónica de veinte reyes" (Londres: MHRA, 1983) 168 nota 21.

noticias relativas a todos los aspectos de la vida española, como explica Menéndez Pidal, sólo se pueden hacer conjeturas. Teniendo en cuenta que los reyes merovingios del siglo VII tenían en su corte hombres de placer llamados ya con el nombre de juglares, y que en la Francia del siglo IX se nombran repetidas veces a los "thymelici, mimi, histriones, jocularores" que asistían a bodas, banquetes y palacios, Menéndez Pidal cree poder deducir que "éstos tenían que existir en las cortes españolas de entonces, aunque jamás nuestros documentos los mencionen antes del siglo XI."<sup>99</sup> El hecho de que haya abundantes testimonios en Francia mientras que en España son prácticamente inexistentes no es considerado relevante por Menéndez Pidal, quien tampoco tiene en cuenta las diferentes circunstancias históricas y sociales de las dos regiones en aquella época.

En la sección "Poesía castellana y juglares de 1250 a 1330," Menéndez Pidal reconoce que "de esta poesía castellana y de sus juglares sabemos poquísimo durante los dos últimos tercios del siglo XIII y comienzos del XIV."<sup>100</sup> El único documento que contiene un "notable elogio de la juglaría," las Ordenanzas de la casa real de Mallorca fechadas en 1337, sólo nos informa que el rey de Mallorca podía tener en su palacio cinco juglares, o más bien músicos, específicamente dos tromperos, un atabalero y otros

---

<sup>99</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 101.

<sup>100</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 195.

dos que tocaban instrumentos varios. Estas Ordenanzas mallorquinas fueron promulgadas años más tarde en la corte aragonesa por Pedro IV "el Ceremonioso," aunque con alguna modificación: los juglares (o músicos) de palacio no serían cinco sino cuatro: dos tromperos, un atabalero y un trompeta. Es claro que estas Ordenanzas no nos dan una idea exacta de la juglaría en la corte de Pedro IV. Menéndez Pidal opinaba que esos cuatro o cinco músicos no podían bastar para la corte de un rey como "el Ceremonioso," que veía en la poesía provenzalizante hasta un instrumento de gobierno. Cuando el rey escribía un sirventés para dar a conocer sus opiniones a los súbditos del reino, cuando enviaba coplas a sus hijos o privados o cuando intervenía en las tensiones de sus trovadores, seguramente habrá necesitado a su alrededor juglares que llevasen y publicasen todas esas poesías.<sup>101</sup> Pero de éstos nada nos dicen las Ordenanzas ni ningún otro documento oficial o no oficial de la época.

Después de desarrollar estas conjeturas, Menéndez Pidal termina reconociendo que en realidad no puede hablarse de juglares sino de obras de carácter juglaresco: "A los autores de éstas [poesías narrativas] llamaremos juglares, sin tener seguridad de que lo fuesen, es decir, sin saber si

---

<sup>101</sup> Menéndez Pidal insiste varias veces en la función del juglar como "agente de publicidad." Le dedica una sección en que señala que el juglar ganaba la estima de los señores "en cuanto era órgano de publicidad e influía en la opinión [pública]" y los compara con los periodistas de hoy, aunque sin citar fuente alguna. Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 56-57.

hacían de la recitación de los poemas un oficio o modo de vivir, o si eran hombres de otra posición social, que escribían para abastecer la recitación pública de los que a ese oficio se dedicaban."<sup>102</sup>

Lo poco que se sabe de los juglares no impide, según Menéndez Pidal, percibir su vasta producción poética en la Edad Media castellana, es decir el arte juglaresco. Menéndez Pidal lo halla por todas partes y sobre todo en la obra de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, "que no es sino un clérigo agoliardado, donador alegre, 'que sabe los instrumentos e todas juglerías'." De su obra opina que "gran parte o todo lo que nos queda del incompleto Libro de Buen Amor es arte juglaresco."<sup>103</sup> Lo encuentra también en la noticia que da Ben Bassam acerca del Cid quien, según este autor, se hacía leer las hazañas de los árabes "indicio de que ya existía la costumbre... de que los caballeros escuchasen la lectura de las crónicas y oyesen a los juglares recitar los cantares de gesta."<sup>104</sup>

Evidentemente, en la reconstrucción pidalista de la sociedad castellana el espíritu de juglaría invadía todo género de composiciones poéticas. Se encuentra en el Poema de Almería, en los versos referidos a los guerreros castellanos que dicen que "su idioma resuena como trompeta

---

<sup>102</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 243.

<sup>103</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 203.

<sup>104</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 253.

con timbal,"<sup>105</sup> frase que según Menéndez Pidal "sin duda alude a canciones entonadas por los soldados...como si [el autor] escuchara ese armonioso lenguaje resonar en gestas del conde Fernán González."<sup>106</sup> Está también en Gonzalo de Berceo, quien definió "expresa y afortunadamente su arte con la sencilla petición juglaresca de aquel 'vaso de bon vino'... aunque quiere volver a lo espiritual la soldada que pide,"<sup>107</sup> y en el Carmen Campi Doctoris, escrito por un clérigo catalán "remedando el canto épico noticiero de un juglar ambulante que actúa ante una turba popular."<sup>108</sup> Jules Horrent analizó el apóstrofe del Carmen que según Menéndez Pidal imitaba los apóstrofes que los juglares dirigían a sus auditorios populares. Horrent señala, siguiendo a Curtius, que los giros alocutorios del Carmen se insertan en la serie de fórmulas empleadas por los poetas latinos para dirigirse ficticiamente a su público. Por tanto, indica que más valdría resignarse a no utilizar el apóstrofe del Carmen para fundar la teoría de la temprana existencia de gestas

---

<sup>105</sup> Se refiere al verso 136 del Poema de Almería: "Illorum lingua resonat quasi tympano tuba." Dado el contexto en que aparece este verso, es dudosa la traducción de "lingua" por "idioma" que hace Menéndez Pidal. Salvador Martínez traduce "lengua" (El "Poema de Almería" y la épica románica 33). La palabra parece aludir más bien a los gritos guerreros de los orgullosos y rebeldes castellanos.

<sup>106</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 264.

<sup>107</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 275.

<sup>108</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 351.

acerca de Rodrigo.<sup>109</sup>

Pese a lo discutible de estos indicios tomados todos de obras de clérigos, algunas de las cuales están escritas en latín, Menéndez Pidal concluye que fueron los juglares los primitivos poetas en lengua románica y que inducidos por ellos comenzaron los clérigos a cultivar el nuevo arte.<sup>110</sup> El juglar, hombre indocto que cada día entendía menos el bajo latín hablado por las personas instruidas, se vio obligado por necesidad apremiante de su oficio a emplear las formas del latín vulgar, ajenas a la gramática.<sup>111</sup> En la plaza de la villa, en el atrio de la iglesia, en las romerías, fue realizando los difusos y pequeños aciertos de inspiración poética que fueron elevando lentamente la humilde lengua vulgar.<sup>112</sup> Durante los primeros siglos de las lenguas neolatinas debió existir necesariamente una elemental poesía recreativa de la que formaría parte la canción, género esencialmente indocto.<sup>113</sup> En este punto parece que estuviéramos ante la teoría romántica de las cantilenas que habrían dado origen a los poemas épicos. Sin

---

<sup>109</sup> Jules Horrent, Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid" (Barcelona: Ariel, 1973) 107-110, nota 43.

<sup>110</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 359.

<sup>111</sup> Con la expresión "latín vulgar" Menéndez Pidal debe referirse a la lengua romance.

<sup>112</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 335-336.

<sup>113</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 337.

embargo, Menéndez Pidal rechaza esta hipótesis.<sup>114</sup> El primer eslabón de la cadena tienen que haber sido cantares noticieros que daban información verista, luego refundidos magistralmente en poemas extensos. Esta poesía cantada que transmitía noticias de actualidad, especie de periodismo de aquellos tiempos cuyos cantos de más éxito perduraban a modo de historia, era la historiografía vulgar de los juglares, paralela a la historia latina de los clérigos.

El carácter "indocto" de los juglares, que parece ser una característica importante en el origen y desarrollo de esta historiografía popular, plantea varios problemas. Menéndez Pidal menciona repetidamente los manuscritos de los que se habrían servido los juglares. Por ejemplo, al explicar por qué se habrían perdido sus textos, señala que "los manuscritos de que se servían para su oficio diario eran pocos y pobres, y como además su vulgar materia no interesaba a las bibliotecas eclesiásticas, se perdieron casi totalmente."<sup>115</sup> Saber leer y escribir era privilegio de muy pocos en la Edad Media, época en la cual no era infrecuente encontrar clérigos y nobles que apenas sabían

---

<sup>114</sup> Al tratar de las gestas breves antiguas, Menéndez Pidal aclara que no se las debe confundir con las cantilenas: "no es que yo crea en las breves cantilenas, supuestas en un tiempo por Gaston Paris y Leon Gautier, pues éstas eran hipotéticamente cantos épico-líricos, y los poemas breves castellanos son narraciones totalmente épicas." Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 255.

<sup>115</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 357.

deletrear su nombre.<sup>116</sup> El pergamino, además, era caro y escaso. Por tanto, difícilmente podríamos conciliar la figura del juglar viajero que pide como don por su canto una copa de vino con la de los pocos que en aquellos tiempos sabían leer y escribir y disponían de dinero para poder adquirir libros manuscritos.

También presenta problemas el concepto de tradicionalidad en la poesía épica. Según Menéndez Pidal, la obra tradicional es el legado anónimo de las generaciones pasadas que los juglares rehacen y transforman en sucesivas refundiciones. Sin embargo, el estudioso indica que no debe entenderse la actividad anónima del juglar como esencialmente oral, colectiva, social y opuesta a la actividad individual creadora, ni debemos concebir el anonimato como una lacra o defecto que toca sólo a productos amorfos, inconscientes, obra de una actividad colectiva. La anonimia procede de un sentimiento contrario al sentimiento de autor. Estas serían dos maneras opuestas en que el individuo puede concebir su actividad literaria. El autor que obra sumergido en la anonimia entrega a los demás lo que por lo común el autor recaba para sí. No piensa en destacar su persona, aunque sea muy singular, porque está dominado

---

<sup>116</sup> Véase, por ejemplo, el milagro IX, "El clérigo simple," en los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo, autor del siglo XIII. En este milagro se retrata a "un simple clérigo, pobre de clerecía" que sabe decir sólo una misa, y esta única misa "más la sabié por uso que por sabiduría."

por el espíritu de la colectividad. El poeta animado por el "sentimiento de la colectividad" quiere hacer una obra de todos sin ocurrírsele marcarla con su nombre, pues la propiedad de un autor es algo opuesto a la legítima popularidad, en la que el pueblo hace suya la obra antes personal.<sup>117</sup> Menéndez Pidal parece acercarse en ocasiones al concepto de autor del individualismo, llegando a atribuir al juglar una triple actividad: la de autor individual, la de transmisor de una obra tradicional común, y la de simple cantor de la poesía de otro autor conocido.<sup>118</sup> Sin embargo, inmediatamente señala que el autor anónimo en los siglos primitivos no tenía opción ninguna, pues la literatura de una lengua inculta nace y crece ignorándose a sí misma. El juglar que compone una obra primitiva acude a una momentánea necesidad de solaz colectivo, y no se le podría ocurrir la idea de sellar con su nombre aquello que él compone cuando lo que compone es la mayor parte de las veces obra tradicional, legado anónimo de las generaciones pasadas que él rehace o reforma.<sup>119</sup> Esta oscilación entre los conceptos de autor individual y autor transmisor y refundidor de una obra tradicional es permanente. Al hablar de los orígenes de la canción narrativa breve, Menéndez Pidal indica que toda canción tradicional tiene su punto de arranque en una

---

<sup>117</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 362.

<sup>118</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 361.

<sup>119</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 363.

canción compuesta por un individuo, juglar, poeta de oficio o de ocasión, que emplea un estilo personal. Nota que los románticos creían que el estilo tradicional, su espontaneidad incorrupta, su vigorosa sencillez, su frescura, era fruto de una poetización ingénita, natural y siempre primitiva. Pero, en verdad, entre un romance juglaresco y uno tradicional del mismo tema, el juglaresco es siempre anterior y es, en efecto, fuente y origen del tradicional, "el estilo juglaresco va trocándose en estilo colectivo a fuerza de sucesivas refundiciones anónimas."<sup>120</sup>

En el cantar de gesta la tradicionalidad actuaría de otra forma. Por ser muy extenso el poema y estar encomendado a juglares o cantores de profesión, el número de repeticiones es menor que en el romance. Las variantes orales pueden introducirse más libremente pues no son muchos los depositarios del recuerdo colectivo que puedan coartar las alteraciones. Por otra parte, al transmitirse frecuentemente por escrito se producen dos resultados opuestos: el transmisor sin iniciativa produce un texto más fiel a la obra recibida, en cambio el transmisor de mayor originalidad, llevado por el deseo de dedicar a la tarea refundidora más tiempo, rehace muchas partes del relato recibido.<sup>121</sup> El nuevo refundidor borraría las huellas de los refundidores anteriores y a la vez se borraría a sí mismo en

---

<sup>120</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 368.

<sup>121</sup> Menéndez Pidal, Poesía juglaresca 369.

el estilo de austeridad narrativa y verismo histórico de la tradición juglaresca española. En este punto cabe preguntarse de qué manera innova el refundidor y cómo percibir su genialidad si el estilo juglaresco va trocándose en estilo colectivo en las sucesivas refundiciones. Con respecto al PMC, Menéndez Pidal afirmó durante gran parte de su vida de estudioso que un solo autor había compuesto el poema en una fecha próxima a la muerte de Rodrigo, por lo que no sabemos de qué forma podría haber actuado la tradición en la obra cumbre de la poesía épica castellana. En su edición del Cantar de mio Cid, Menéndez Pidal supone, además, una serie corta de copias del texto, en ninguna de las cuales habría intervenido el menor intento de refundición poética, por lo que atribuye a la única copia conservada gran valor arqueológico.<sup>122</sup> Por tanto, nos encontramos con la paradoja de que en el único poema "juglaresco" que ha llegado a nuestros días no habría actuado, aparentemente, la tradición.

El mismo tipo de paradoja se encuentra en la teoría pidalista sobre los orígenes godos de la epopeya española,<sup>123</sup> desarrollada con nuevos argumentos en el

---

<sup>122</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1964; primera edición 1908) 33.

<sup>123</sup> Menéndez Pidal formuló esta hipótesis ya a principios de siglo, al oponerse a la teoría de Gaston Paris (avanzada por Bello a mediados del siglo XIX) sobre los orígenes franceses de la epopeya española. Ramón Menéndez Pidal, L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole, traducción de H. Mérimée (Paris: A. Colin, 1910);

estudio "Los godos y el origen de la epopeya española," presentado en Spoleto en 1955.<sup>124</sup> Menéndez Pidal reconoce en este estudio que los godos, al entrar en España, estaban ya muy romanizados. Por ello, la lengua latina no sufrió de parte de la lengua goda presión ninguna apreciable y la idea estatal del imperio romano se impuso dentro del mismo estado visigodo. El derecho romano dominó en la legislación visigoda al mismo tiempo que el cristianismo romano anuló el arrianismo godo, y ni en las ciencias ni en las artes españolas hay rastro alguno de influencia goda. Sin embargo, Menéndez Pidal sostiene que "los godos, cuya literatura ignoramos totalmente, influyeron en modo persistente y profundo sobre toda la literatura española."<sup>125</sup> Se remite al historiador latino Tácito, quien había comentado que los germanos usaban canciones que les servían de memorias y anales. En la obra de Jordanes, historiador de origen alano (siglo VI), también se mencionan los cantos a modo de historia de los godos y se narra la leyenda de la servidumbre a que estaban sometidos así como su liberación por el precio de un caballo. El curioso motivo de la liberación de un pueblo por el precio de un caballo

---

edición en español: La Epopeya Castellana (Buenos Aires, 1945).

<sup>124</sup> Este estudio fue incluido más tarde en Los godos y la epopeya española, 2ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1969; primera edición 1956). Cito por esta edición.

<sup>125</sup> Menéndez Pidal, Los godos 57. El subrayado es mío.

reaparece más tarde en el Poema de Fernán González.

Consciente de la debilidad de sus argumentos en cuanto a los orígenes godos de la épica, Menéndez Pidal admite que "lo dudoso de indicios como éstos y la falta de otras noticias cronísticas referentes a la existencia de cantos narrativos entre los godos de España no puede ser apoyo para la antigua hipótesis de Fernando Wolf, suponiendo que los visigodos, muy cristianizados y muy romanizados, habían perdido sus cantos épicos."<sup>126</sup> En cambio según Menéndez Pidal, tras la invasión musulmana, que trajo aparejada la desaparición del estado hispanogodo y la cesación de los concilios toledanos, los usos góticos se desarrollaron y extendieron con sorprendente vigor. Prácticas como la venganza de la sangre, el duelo judicial, la responsabilidad colectiva de la familia o del vecindario entero por el crimen cometido por uno de sus individuos, que no tenían cabida alguna en la Lex Visigothorum, habrían sobrevivido en el derecho consuetudinario del reino godo en forma latente, hasta que pudieron aflorar de nuevo al hundirse la monarquía de los concilios. Es muy posible que entre esas costumbres godas latentes pueda contarse la composición de cantos historiales. No encontrando en la literatura clásica latina ni en la medieval obras de las que pudiera proceder el género de poesía historial cantada, Menéndez Pidal creía que la única explicación razonable era enlazar directamente esta

---

<sup>126</sup> Menéndez Pidal, Los godos 24.

poesía con los cantos historiales de los pueblos germánicos. Además, el hallazgo arqueológico de muchos cementerios godos desde Amaya hasta Toledo demostraba, a su entender, que Castilla había sido el verdadero solar de la raza goda en España, "base étnica del pueblo castellano poetizado por el poema de Fernán González."<sup>127</sup>

Los esfuerzos de Menéndez Pidal por construir una teoría que demostrara el origen castellano-godo de la poesía épica, en la cual se encontrarían las virtudes esenciales del ser español tan buscado por su generación, lo lleva a reformular las ideas del romanticismo pero sin alejarse nunca de éste. Su negación de la influencia latina y francesa, que reconoce en otros aspectos de la vida hispana pero no en la epopeya, sólo puede entenderse dentro del marco de un nacionalismo romántico que pretendía encontrar en "lo popular" la esencia pura de los orígenes. La batalla por el castellanismo de la poesía épica era mucho más que un intento por definir los parámetros y orígenes de la literatura española. Era, en verdad, un intento por definir la españolidad misma.

Menéndez Pidal se muestra fiel a la tradición crítica de su país, aunque representa un paso atrás: niega las enseñanzas de su maestro Milá y Fontanals, quien creía anticuadas las ideas románticas sobre los orígenes de la epopeya, y rechaza de plano las nuevas teorías

---

<sup>127</sup> Menéndez Pidal, Los godos 52.

individualistas. El era un auténtico tradicionalista y como tal rebuscaba en el pasado, seguro de encontrar en él las verdades irrefutables de la historia.

A finales de su larga vida, Menéndez Pidal volvió a examinar las diferentes teorías sobre los orígenes de la epopeya en un estudio sobre La chanson de Roland.<sup>128</sup> Dedicó los dos primeros capítulos de esta obra a revisar las ideas del tradicionalismo postromántico de Gaston Paris, de los tradicionalistas-individualistas como Milá Fontanals y Pio Rajna, de los nuevos tradicionalistas, es decir René Louis y Rita Lejeune, de los partidarios de los orígenes germánicos de la epopeya, y, claro está, de los individualistas encabezados por Joseph Bédier. Con esta obra Menéndez Pidal se proponía resolver definitivamente el debate sobre la génesis de la poesía épica, que hasta ese momento se había discutido, en su opinión, "muy de pasada y en medio de la mayor vacilación de ideas." Aunque pretende acercar sus concepciones en el campo de la estética a las del individualismo, proclamándose "pluri-individualista," "ultra-individualista" y "más individualista que el individualismo," Menéndez Pidal vuelve a repetir los principios y métodos de la vieja escuela romántica: la historia cantada es el comienzo de la creación poética; la teoría evolucionista de las refundiciones; el descubrimiento

---

<sup>128</sup> Ramón Menéndez Pidal, La "Chanson de Roland" y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica) (Madrid: Espasa-Calpe, 1959).

de poemas "latentes" en las omisiones, adiciones y descuidos de los cronistas.

Un análisis comprensivo y minucioso de las teorías sobre la épica medieval fue llevado a cabo poco después por Italo Siciliano.<sup>129</sup> El estudioso italiano, según Menéndez Pidal, era un "bedierista entusiasta" aunque de "temperamento ecléctico," amigo de múltiples verdades relativas. En realidad, Siciliano se proponía analizar con un criterio fundamentalmente historicista las teorías sobre la épica que dieron origen a la crítica moderna. Empezando con las ideas del abad d'Aubignac y de Vico, muestra que éstas sirvieron como fundamento a las teorías poligenéticas sobre los orígenes de la epopeya difundidas por los románticos. El neotradicionalismo, que recoge estas ideas en el siglo XX, no podía limitarse a repetir las teorías románticas aunque reconociera a sus maestros en Léon Gautier, Pio Rajna y Gaston Paris. Sin embargo, Menéndez Pidal sólo parece rechazar la idea romántica de que la poesía tradicional sea producto de fuerzas inconscientes, mecánicas, idea que por cierto no tenía nada de nuevo, pues salvo los hermanos Grimm, los mismos románticos (Goethe, A. W. Schlegel, Arnim, Brentano, etc.) veían en la creación poética la obra consciente de un poeta.<sup>130</sup> En cuanto al

---

<sup>129</sup> Italo Siciliano, Les chansons de geste et l'épopée (Torino: Societa editrice internazionale, 1968).

<sup>130</sup> Siciliano 49 nota 2.

"autor-legión" y la "historicidad esencial" de la poesía épica primitiva, Siciliano, como cuantos se han ocupado de la filosofía del arte (Kant, Goethe, Schiller, Poe, Baudelaire, De Sanctis, y sobre todo Croce), considera que el juicio estético debe hacer abstracción de todo fin utilitario, que lo bello no tiene nada que ver con la historia, que el verdadero artista, como tal, no tiene ni ancestros ni descendientes, y que las obras de arte, en cuanto tales, son productos autónomos, individuales.<sup>131</sup>

Con ironía punzante, Siciliano abre el capítulo dedicado a Menéndez Pidal, "La loquacit  des siècles sacr s," con el elogio hiperbólico dedicado al maestro que parece de rigor en toda obra que pretenda inmiscuirse en la épica española. Al referirse a la obra de Menéndez Pidal La "Chanson de Roland" y el neotradicionalismo, el crítico italiano la califica de "summa" histórica y teológica que se propone resolver definitivamente el debate sobre la génesis de la  pica. Al mismo tiempo, confiesa ver en esta obra los defectos de toda dictadura absoluta y las debilidades de toda intransigencia mística.<sup>132</sup> El juicio no parece exagerado si atendemos a los métodos de la crítica de entonces y a la influencia ejercida por Menéndez Pidal durante más de medio siglo en el campo de los estudios épicos hispanos. Lo cierto es que el estudio de Siciliano,

---

<sup>131</sup> Siciliano 52.

<sup>132</sup> Siciliano 47-8.

el más importante que se ha hecho sobre épica medieval, ha sido ignorado por los hispanistas de literatura medieval.

Durante varios años, las teorías neotradicionalistas siguieron gozando, y gozan aún entre algunos críticos, de gran prestigio, y los estudios de Menéndez Pidal sobre el PMC fueron considerados el fundamento de toda crítica cídiana.

Aplicando sus teorías acerca de la poesía épica, Menéndez Pidal analiza algunos aspectos concretos del único poema épico castellano que ha llegado a nuestros días en la primera parte de su edición en tres tomos del Cantar de mio Cid.<sup>133</sup> De gran importancia es la sección que dedica a la "Localización del Cantar." Después de llegar a la conclusión de que la copia conservada del poema no revela carácter dialectal, Menéndez Pidal busca la patria del autor, más que en el lenguaje, en los datos topográficos que puedan hallarse en el texto, al que considera siempre exacto en cuanto a la geografía. Sin embargo, en numerosas ocasiones no puede ubicar sitios mencionados por el poeta, ni siquiera en la región entre Medinaceli y San Esteban que el juglar debería conocer "perfectamente."

Menéndez Pidal describe tres itinerarios: el del destierro, el de Corpes y el de Castilla a Valencia. En el itinerario del destierro constantemente nos encontramos con

---

<sup>133</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, 4ª ed., 3 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1964-69; 1ª ed. 1908-11).

frases tales como: "Spínaz de Can (393), cuya situación desconozco;"<sup>134</sup> Alílon "no sé a qué lugar alude," además de presentar la dificultad de que el Cid halle este punto poseído por moros antes de "quitar la tierra del rey;"<sup>135</sup> la calzada de Quinea "no es conocida por no hallarse incluida en el Itinerario de Antonio;"<sup>136</sup> la Figueruela "me es desconocida cerca de Navapalos;"<sup>137</sup> en el verso 422 el Cid pasa de noche una sierra "que fiera es e grand," pero Menéndez Pidal sólo halla en ese lugar "una garganta de peñascos como único punto escarpado del paso."<sup>138</sup>

El itinerario de Corpes presenta problemas aun más serios. Menéndez Pidal señala desde un comienzo que "la explicación de este camino es bien difícil."<sup>139</sup> El "Robredo de Corpes" y los "Montes Claros" se hallan en lugares distantes de los descritos por el poeta. En cuanto a Griza, "es enteramente desconocido en esta comarca."<sup>140</sup> Menéndez Pidal indica que "tamaños errores sólo podrían concebirse, dado que la geografía del Cantar es siempre exacta, suponiendo que el juglar del siglo XII recibió el episodio

---

<sup>134</sup> Menéndez Pidal, Cantar 41.

<sup>135</sup> Menéndez Pidal, Cantar 42.

<sup>136</sup> Menéndez Pidal, Cantar 44 nota 1.

<sup>137</sup> Menéndez Pidal, Cantar 46.

<sup>138</sup> Menéndez Pidal, Cantar 48.

<sup>139</sup> Menéndez Pidal, Cantar 51.

<sup>140</sup> Menéndez Pidal, Cantar 52.

del abandono de las hijas del Cid ya fijado...Pero toda esta suposición sería, además de rebuscada, violenta por demás, opuesta a la esencial unidad del Cantar, y a su exactitud geográfica, notable especialmente en esta región."<sup>141</sup> Para resolver esta aporía se lanza a la búsqueda de otro Corpes y otros Montes Claros, basándose en deducciones y tradiciones orales. Aunque afirma que el resto del itinerario es "claro y bien puntualizado," no puede identificar "Rio damor," pese a que Damas Hinard asegura que es un riachuelo que desagua en el Duero, lo que hace reflexionar a Menéndez Pidal, pues según éste "D. Hinard, en sus notas geográficas, no suele afirmar sino lo que conoce, aunque a veces lo conoce mal."<sup>142</sup> En cuanto a "Alcoçeva," no hay memoria de un despoblado de este nombre, aunque encuentra un "barranco de Alcoceva" con el que se da por satisfecho, y "Bado de Rey" por ser paso natural del Duero, no concuerda con el verso que dice que "allá yvan posar."<sup>143</sup>

Del tercer itinerario de Castilla a Valencia, pese a ser el camino más trillado por los héroes del poema, se dan pocos pormenores. Pero igualmente hay problemas con algún nombre geográfico, tal como el "Ansarera," que Menéndez Pidal declara haber buscado en vano en las inmediaciones de Medina, por lo que sólo puede conjeturar que en las afueras

---

<sup>141</sup> Menéndez Pidal, Cantar 52-53.

<sup>142</sup> Menéndez Pidal, Cantar 58 nota 1.

<sup>143</sup> Menéndez Pidal, Cantar 58-60.

de esta ciudad, sobre la parte izquierda del río Jalón, "acaso allí, por criarse ánsares, sería el Ansarera."<sup>144</sup> Pese a todo, Menéndez Pidal no vacila en afirmar que la región entre Medinaceli y San Esteban es el centro geográfico del poema.

La supuesta exactitud geográfica del PMC ha sido cuestionada en los últimos años. En su estudio de la geografía del poema, el historiador Ubieta Arteta nota numerosas inexactitudes en la descripción que hace el autor de la zona de San Esteban de Gormaz. Opina que el poeta no conocía esta región, pero sí Medinaceli y la cuenca alta del Jalón, sin notar que también se registran errores en la descripción de esta zona.<sup>145</sup> Peter Russell rechaza los intentos de Ubieta Arteta y Criado de Val por identificar Alcocer con Peñalcázar y Castejón de las Armas respectivamente. Russell subraya en sus argumentos que "la tan cantada exactitud geográfica del PMC corre pareja con la presencia en dicha obra de bastantes errores y confusiones que difícilmente pueden reconciliarse con la teoría de que el poeta conocía muy bien San Esteban o Medinaceli."<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Menéndez Pidal, Cantar 62.

<sup>145</sup> Antonio Ubieta Arteta, "La geografía," El "Cantar de mio Cid" y algunos problemas históricos (Valencia: Anúbar, 1973) 71-110.

<sup>146</sup> Peter Russell, "El Poema de mio Cid como documento de información caminera," Temas de "La Celestina" y otros estudios (Barcelona: Ariel, 1978) 169. Ver en la misma obra el artículo "Alcocer" 35-69.

También Ian Michael señala numerosas inexactitudes geográficas en el poema que, en su opinión, debilitan el argumento de Menéndez Pidal de que el autor conocía muy bien la zona de San Esteban. Con respecto a la ruta de Corpes, nota que cuando los sucesos narrados en el poema se tornan ficticios y fantásticos la descripción geográfica se aparta de la realidad, creando un escenario legendario y mágico.<sup>147</sup>

Menéndez Pidal, además de afirmar la exactitud geográfica del poema, en especial en la descripción de la zona entre Medinaceli y San Esteban de Gormaz, creía que el tema central del juglar al escribir su obra, es decir el matrimonio de las hijas del Cid, su afrenta y su venganza, provenía seguramente de una tradición local de San Esteban. Estos sucesos habrían tenido una resonancia meramente local, sin verdadera significación en la vida del Cid, tanto que, si fueron ciertos, no quedaba de ellos, ni de todo el caso de los infantes de Carrión, memoria alguna histórica.<sup>148</sup> Pero aunque pone en duda la veracidad de este episodio considerado por él central en el poema, Menéndez Pidal sigue afirmando la general exactitud histórica de la obra. Esto

---

<sup>147</sup> Ian Michael, "Geographical Problems in the Poema de mio Cid: I. The exile route," Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton, ed. Alan Deyermond (London: Tamesis, 1976) 117-128, and "Geographical Problems in the Poema de mio Cid: II. The Corpes route," "Mio Cid" Studies, ed. Alan Deyermond (London: Tamesis, 1977) 83-89.

<sup>148</sup> Menéndez Pidal, Cantar 72.

cuando ya había señalado que el autor del poema unió el nombre de Alvar Fáñez con el del Cid "arbitrariamente y contra la realidad de la historia,"<sup>149</sup> lo que nos lleva a preguntar, como ya lo habían hecho varios críticos anteriores a Menéndez Pidal, cómo es posible seguir considerando histórico el poema en su totalidad.

Para responder a estos cuestionamientos Menéndez Pidal escribe una historia monumental de la España del siglo XI, La España del Cid,<sup>150</sup> en que recurre extensamente tanto a fuentes poéticas como históricas. Como no podía ser de otra manera, la historia se centra en la figura del Cid. Guiado por un "interés piadoso," Menéndez Pidal se propone "depurar y reavivar" el recuerdo del Cid, por ser éste "de los más consustanciales y formativos del pueblo español." Afirma que en aquellos tiempos los azares de la guerra "fomentaban la religiosidad, no la relajación moral, en esos caballeros que militaban y vivían en tierras de moros."<sup>151</sup> Menéndez Pidal abrigaba la esperanza de que el recuerdo del héroe castellano pudiera servir en sus días, en que el escepticismo ahogaba los sentimientos de solidaridad, contra la debilidad del espíritu colectivo. En el plano estrictamente histórico, pretendía demostrar los numerosos

---

<sup>149</sup> Menéndez Pidal, Cantar 24.

<sup>150</sup> Ramón Menéndez Pidal, La España del Cid, 7ª ed., 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1969; 1ª ed. 1929).

<sup>151</sup> Menéndez Pidal, La España 425.

errores de los arabistas, en especial de Dozy,<sup>152</sup> con respecto a la figura del Cid y confirmar la historicidad de la epopeya castellana. En la sección dedicada a los "biógrafos primitivos" del héroe castellano, Menéndez Pidal sostiene que el PMC es la más integral representación del carácter de Rodrigo y halla una "rara conformidad" entre el poema y el resto de los primeros testimonios sobre el Cid a pesar de su muy diverso carácter, cristiano o islámico, poético o prosístico. Estos "primeros testimonios" son el PMC, la Elocuencia evidenciadora de la gran calamidad de Ben Alcama, el Tesoro de las excelencias de los españoles de Ben Bassam, la Historia Roderici y el Carmen Campi Doctoris.

Menéndez Pidal considera indiscutible el carácter verista, concretamente histórico, de las primitivas gestas castellanas, a diferencia de las gestas posteriores, que son ya fabulosas, y de las ficciones épicas de otros pueblos que cantan héroes muchísimo más remotos. Afirma que "el verismo rebosa por todas partes en el Poema, efecto de la coetaneidad... unos veinticinco personajes y muy principales

---

<sup>152</sup> Menéndez Pidal menciona elípticamente la obra de Dozy en la primera página de su "Prólogo" a la edición de 1929: "habiendo pasado ochenta años después de un ensayo extranjero..." Se refiere a la primera edición, de 1849, de Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Age. El orientalista holandés era considerado por Menéndez Pidal uno de los principales representantes de la "cidofobia," la cual era fruto de un enfoque parcial de la figura de Rodrigo basado exclusivamente en testimonios musulmanes.

episodios son rigurosamente históricos."<sup>153</sup> Sin embargo, una lectura atenta de su obra revela que no se le escapaban las sustanciales diferencias que separan a la narración poética de los documentos históricos. Menéndez Pidal debe dejar apuntada "una sospecha de que el [primer] destierro, si fue pena excesiva, no fue del todo inmotivada,"<sup>154</sup> lo que estaría en abierta contradicción con el poema. Pues si bien en éste no se mencionan específicamente las causas del destierro y no es seguro si el poeta se refiere al primero o al segundo, o si confunde los dos, es evidente que se lo considera injusto y producto de los engaños de los "enemigos malos" del Cid. El poema, además, no coincide con lo acontecido tras el primer destierro, cuando según la HR el Cid se dirige a Barcelona, ni tampoco con lo ocurrido tras el segundo destierro, cuando el Cid decide volver a las ricas tierras levantinas "por su propia cuenta, sin apoyo de nadie, pero sin compromisos de vasallo con nadie."<sup>155</sup> En cuanto a las incursiones de Castejón y Alcocer, Menéndez Pidal apenas las menciona aclarando en una nota que el episodio del Henares "más que un gesto despechado del Cid contra Alfonso, repitiendo la correría sobre la tierra toledana frontera de Gormaz, por la que había sido desterrado, es probablemente un confuso recuerdo de la misma

---

<sup>153</sup> Menéndez Pidal, La España 49.

<sup>154</sup> Menéndez Pidal, La España 269.

<sup>155</sup> Menéndez Pidal, La España 374.

cabalgada que causó el destierro."<sup>156</sup> Las algaras del Cid en las riberas del Henares no encuentran confirmación en ninguna fuente histórica. En la Historia Roderici, como señalamos anteriormente, se narra que tras su primer destierro Rodrigo se dirigió a Barcelona. Menéndez Pidal parece coincidir con la biografía latina del Cid pues afirma que Rodrigo se dirigió a la corte cristiana de Barcelona, ya que no quería establecerse en una corte musulmana aunque éste fuera el medio ordinario que tenía un caballero desterrado para "ganarse el pan." Tampoco quería guerrear contra su rey pese a que las leyes de la época se lo permitían. Tras haber sido rechazados sus servicios en la corte de los condes de Barcelona, el Cid se habría visto obligado a dirigirse a la corte musulmana de Zaragoza. Pero de esto el poema no dice nada.

Menéndez Pidal indica, además, que varios de los compañeros poéticos del Cid no pudieron estar junto a éste durante todo su destierro y algunos de ellos hasta el fin de sus días, según afirma el poema. Alvar Fáñez y Pedro Bermúdez, dos de los más importantes caballeros de la hueste del Cid poético, confirmaron varios diplomas de Alfonso VI en 1085. Menéndez Pidal señala que "el Alvar Háñez histórico sirvió mucho al rey Alfonso en este año de 1085, yendo primero como embajador a Sevilla, y cumpliendo después otra

---

<sup>156</sup> Menéndez Pidal, La España 275 nota 3.

más importante misión en Valencia."<sup>157</sup> La misión de Alvar Fáñez en Valencia era vejar y esquilmar a los musulmanes en nombre del emperador.<sup>158</sup> Alvar Salvadórez, otro de los compañeros del Cid en el poema, confirmó dos donaciones a San Millán del año 1082 junto a su hermano el conde Gonzalo Salvadórez, que fue una figura importante en la corte de Alfonso VI.

En la narración de la batalla con el conde de Barcelona Berenguer Ramón II en Tévar, Menéndez Pidal sigue a la Historia Roderici y a Ben Alcama.<sup>159</sup> Sólo en el episodio del banquete recuerda al "poeta viejo, también historiador a su modo," que equivoca sin embargo el nombre del conde (lo llama Ramón o Ramón Berenguer, nombre del hermano de Berenguer Ramón), y las circunstancias que dieron lugar a la batalla. Lo mismo sucede cuando tras relatar la conquista de Valencia por el Cid siguiendo fundamentalmente las narraciones de las crónicas romances de los siglos XIII y XIV, Menéndez Pidal vuelve con gusto al relato del poeta para referirnos cómo la mujer del héroe castellano va a la

---

<sup>157</sup> Menéndez Pidal, La España 302.

<sup>158</sup> Menéndez Pidal, La España 392.

<sup>159</sup> Cuando cita a Ben Alcama Menéndez Pidal se refiere a la historia árabe incluida en la Primera crónica general y que en ésta se atribuye a Abenalfarax. Dozy sospechó que esta historia era la obra de Ben Aljalaf Ben Alcama titulada Elocuencia evidenciadora de la gran calamidad, de la cual sólo se conservan extractos en autores árabes posteriores. Menéndez Pidal creía que la casi totalidad de la obra se conservaba traducida en la Primera crónica general y en las crónicas romances que siguieron a ésta.

ciudad levantina a reunirse con su marido, pese a los numerosos "errores" de este episodio poético que él mismo señala: los hijos de Rodrigo y Jimena eran tres y no dos; los nombres de las hijas eran Cristina y María, y no Elvira y Sol; el poeta se equivocaba al señalar que Medinaceli pertenecía al reino de Alfonso como ciudad fronteriza (la ciudad fue conquistada por Alfonso VI recién en 1104). Es interesante que Menéndez Pidal deba atribuir más tarde este "error" al segundo poeta, que escribía cuarenta años después de la muerte del Cid, dado que en el primer cantar se consigna como extremo del reino cristiano a San Esteban y el castillo de Gormaz, quedando Medinaceli, por tanto, en territorio musulmán.<sup>160</sup> Acaso erraba también el juglar el nombre del mensajero, Alvar Fáñez, enviado por el Cid al rey. Menéndez Pidal consigna en una nota los numerosos diplomas que muestran a Alvar Fáñez muy activo en esa época en la corte de Alfonso VI, lo cual hace totalmente innecesario el "acaso" del yerro poético.<sup>161</sup> Pero es en los episodios que tratan de los matrimonios de las hijas de Rodrigo con los infantes de Carrión donde Menéndez Pidal debe reconocer que el poema "se aparta francamente de la verdad histórica."<sup>162</sup> Sin embargo, no pudiendo aceptar el carácter puramente ficticio del que, a su entender, es

---

<sup>160</sup> Menéndez Pidal, La España 496.

<sup>161</sup> Menéndez Pidal, La España 496 nota 1.

<sup>162</sup> Menéndez Pidal, La España 556.

asunto principal del poema, Menéndez Pidal conjetura que debieron existir unos esponsales entre las hijas del Cid y los infantes de Carrión que habrían sido rotos cuando el rey desató de nuevo su ira contra el Cid por haberle fallado éste en el socorro del castillo de Aledo. Pero puesto que la ruptura de unos esponsales no podía conducir a la convocatoria de las cortes, menos aún cuando dicha ruptura se producía por haber sido Rodrigo desterrado nuevamente por el rey, Menéndez Pidal indica que "quizá esa corte nunca se celebró, o, si se celebró, no tuvo seguramente el carácter de una completa humillación para los sobrinos de Pedro Ansúrez y para García Ordóñez."<sup>163</sup> No es posible que se haya humillado públicamente a García Ordóñez, ya que éste ocupó hasta el fin de sus días los más altos cargos en la corte de Alfonso VI, ni tampoco que se hubiera condenado a Diego y Fernando González, quienes aparecían en las suscripciones de los diplomas reales, siguiendo asiduamente a la corte del rey entre 1094 y 1105.

En cuanto a los segundos matrimonios poéticos de las hijas del Cid, siendo asunto secundario en el poema, Menéndez Pidal opinaba que el autor había acertado sólo aproximadamente en la calidad de los nuevos maridos. La hija mayor del Cid, Cristina, casó con Ramiro, señor de Monzón en tierra aragonesa. Su esposo no era, por tanto, infante de Navarra, territorio que estaba unido en esa época al reino

---

<sup>163</sup> Menéndez Pidal, La España 559.

de Aragón. Muchos años más tarde, en 1134, el hijo de Cristina y Ramiro llegó a ser rey de Navarra. La segunda hija del Cid, María, casó con el conde de Barcelona Ramón Berenguer III, y no con un infante de Aragón. Ramón Berenguer III tuvo en un tercer matrimonio a Ramón Berenguer IV, quien gobernó como príncipe de Aragón y fue padre del rey de Aragón, Alfonso II. El autor del poema parece tener una idea bastante vaga de estos enlaces. Pero a pesar de todas estas inexactitudes consignadas por el propio Menéndez Pidal, éste aún continuaba creyendo que la historia lealmente documentada y la poesía primitiva mostraban "una conformidad caracterizadora, no completa, como es de suponer, pero sí extraordinaria."<sup>164</sup>

Con En torno al "Poema del Cid" Menéndez Pidal hace un último intento por redefinir la historicidad de la poesía épica teniendo en cuenta las numerosas refutaciones que había recibido.<sup>165</sup> En "La épica medieval en España y en Francia," señala las diferencias que separan a la escuela "verista" original española, que aspiraba a una íntima aproximación entre la poesía y la verdad histórica, y la escuela "verosimilista" derivada del preceptismo italiano del Renacimiento, que excluía del poema la historia verdadera, pues ésta se ocupa de lo particular mientras que

---

<sup>164</sup> Menéndez Pidal, La España 594.

<sup>165</sup> Ramón Menéndez Pidal, En torno al "Poema del Cid" (Barcelona: EDHASA, 1963).

la poesía se ocupa de lo universal. La escuela verista española, que presupone la coetaneidad del autor con los sucesos que éste narra, se remontaría al cordobés Lucano, al que ya se había reprochado que la Farsalia era obra histórica y no poética. Según Menéndez Pidal, fue necesario que la colosal autoridad de Aristóteles y de los filósofos aristotélicos italianos irrumpiese en los siglos XVI y XVII "pervirtiendo el pensamiento y la sensibilidad hispana" para que los españoles se atreviesen a censurar "la sencilla y espontánea seguridad que sentían sobre el verismo como forma del poema heroico."<sup>166</sup> Los más antiguos poemas de la épica española eran "historia ornada y estructurada poéticamente, mediante ficciones realistas de carácter historial, con un epílogo ficticio de reparación poética o de venganza."<sup>167</sup> Esta extraña definición intenta incluir lo ficcional sin renunciar a lo histórico. Pero su aplicación práctica al PMC requería recurrir a la teoría de los dos autores para resolver la dicotomía ficción-historia. El autor de San Esteban de Gormaz, que escribía a raíz de la muerte del héroe y al cual debemos el plan total de la obra y los recuerdos topográficos de la región de San Esteban, era el más antiguo (h. 1110). A éste pertenecería el "Cantar del destierro" íntegro, en el que Menéndez Pidal reconoce rasgos veristas que abogarían por la gran proximidad de este

---

<sup>166</sup> Menéndez Pidal, En torno 74.

<sup>167</sup> Menéndez Pidal, En torno 77.

"Cantar" a los sucesos narrados. Sin embargo, como ya hemos visto, en La España del Cid apenas se mencionan las conquistas de Castejón y Alcocer, pues siguiendo la narración de la Historia Roderici Menéndez Pidal indica que el Cid se dirigió a Barcelona y que los episodios del Henares tal vez fueran un confuso recuerdo de la campaña contra tierras toledanas por la que el Cid había sido desterrado. En la última obra de Menéndez Pidal encontramos, en cambio, enrevesadas explicaciones sin ninguna base documental que intentan demostrar el verismo del primer autor, coetáneo de los sucesos narrados. Menéndez Pidal conjetura, por ejemplo, que el moro Tamín, rey de Valencia según el poema, quizá sea Mutamín de Zaragoza que como príncipe pudo acudir en socorro de Alcocer y allí comenzar su amistad con el Cid, lo cual parece bastante difícil dadas las circunstancias. Este relato posteriormente habría sido deformado, haciendo a Tamín disparatadamente rey de Valencia.<sup>168</sup>

El poeta de San Esteban se habría inspirado para componer su obra en los matrimonios históricos de las hijas del Cid ocurridos en los últimos años de la vida del héroe castellano. Tan supremo encumbramiento de la familia de Rodrigo contrastaba con los frustrados esponsales ocurridos unos años antes, sucesos que eran muy recordados en San Esteban por estar allí cerca el robledal de Corpes, lugar

---

<sup>168</sup> Menéndez Pidal, En torno 148.

del abandono de las desposadas. Estos conmovedores sucesos se habrían divulgado en cantos noticieros en los que se habría basado el primer autor.<sup>169</sup> Pero de todo esto no nos ha llegado ninguna noticia histórica.

El poeta de Medinaceli, el segundo autor, habría refundido la obra hacia 1140. Ya bastante alejado de los sucesos, se distingue por realizar adiciones y reformas novelescas que descuidan la exactitud histórica del poema. Las partes refundidas por este autor serían numerosas en el "Cantar del destierro," por ejemplo, la oración de Jimena y la intervención de Alvar Fáñez en el episodio del conde de Barcelona. En el "Cantar de las bodas" añade un personaje nuevo, el moro Avengalvón. Es responsable, además, de la continua presencia de Alvar Fáñez junto al Cid, que no puede ser cierta después de 1085, y cambia numerosos detalles de la conquista de Valencia, de la entrevista con el rey para pedir la libertad de Jimena y de las bodas. El "Cantar de Corpes" sería el más refundido, comenzando por el episodio cómico del león. El poeta de Medinaceli habría rehecho la batalla contra Búcar y el viaje de los infantes de Carrión en la parte de Molina a Medina, inventando el maltrato de los infantes a las hijas del Cid. Habría rehecho también el episodio de la Corte de Toledo, en la que serían de su invención el reclamo de las dos espadas y la demanda criminal contra los infantes, la petición de los matrimonios

---

<sup>169</sup> Menéndez Pidal, En torno 153-4.

para los infantes de Navarra y Aragón y el reto.<sup>170</sup> Menéndez Pidal concluye que los dos autores son "inconciliables en lo tocante al verismo épico," aunque se hermanan muy concordes en el terreno de la creación literaria.<sup>171</sup>

Es curioso notar que en este libro, el último sobre el tema de Menéndez Pidal, hay un cambio en la terminología: no se habla de "cantar" sino de "poema," al autor no se lo llama "juglar" sino "poeta" y la "historicidad esencial" de la poesía épica pasa a ser "ficción realista." Pero esta aproximación terminológica a la escuela individualista viene acompañada de un intento final por demostrar la historicidad de la poesía épica primitiva, que en el PMC se reflejaría en el texto compuesto por el primer autor, el de San Esteban.

Si bien la obra de Menéndez Pidal contribuyó grandemente a mantener vivo el debate acerca de la figura histórica del Cid y a profundizar el estudio del poema consagrado a exaltar su memoria, los principios y métodos de la crítica neotradicionalista probaron ser inadecuados para resolver los numerosos problemas que se planteaban en torno al texto del PMC. Las preguntas acerca del autor o autores de la obra, sus conocimientos y sus fuentes, seguían, en gran medida, sin contestar.

#### PROBLEMAS DE AUTORIA

---

<sup>170</sup> Menéndez Pidal, En torno 154-8.

<sup>171</sup> Menéndez Pidal, En torno 161.

En principio la crítica cívica no se preguntó explícitamente si el PMQ había sido compuesto por uno o más autores. Las ideas sobre la obra eran demasiado vagas y las hipótesis sobre su génesis se fueron desarrollando lentamente. En 1863 Amador de los Ríos conjeturó que dos pajes o escuderos del Cid habían escrito el poema algún tiempo después de la muerte del héroe, pero sin extraer ninguna consecuencia respecto del texto. En verdad, seguía hablando del "poeta" en singular y parecía pensar en los escuderos casi como en una pareja literaria.<sup>172</sup>

La idea de que en la redacción del poema había intervenido más de un autor se desprendía de la hipótesis del autor juglar que habría compuesto su obra a partir de cantos noticieros sobre las hazañas de Rodrigo, y de la teoría de la transmisión oral del texto en sucesivas refundiciones. Algunos críticos que rechazaban tales hipótesis -el propio Amador de los Ríos, Milá y Fontanals- comenzaron a hablar de un autor único, apoyando sus argumentos en la unidad de composición de la obra.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> José Amador de los Ríos, Historia crítica de la literatura española, vol. III (Madrid, 1863) 132-3; 217-8 nota 1.

<sup>173</sup> Miguel Magnotta se equivoca al sostener que en la obra de Amador de los Ríos se insinúa por primera vez la teoría de los dos autores, a la cual habría replicado Milá y Fontanals. Amador de los Ríos rechaza explícitamente la posibilidad de que el poema sea producto de todo un pueblo y señala que en el momento de la creación literaria es necesario el arte, y en ese momento aparece el poeta para revestir a la obra de formas determinadas. En cuanto a su hipótesis de los dos pajes-poetas, como señalamos

Como respuesta a la afirmación de Milá y Fontanals de que el PMC "descubre a las claras la unidad de autor,"<sup>174</sup> Antonio Restori señaló que las diferencias en el uso de asonantes en el poema sólo se podían explicar suponiendo que el autor había utilizado materiales poéticos preexistentes. Indica que la asonancia en "ó" aparece 115 veces en los primeros 1500 versos del poema, mientras que en los 1500 últimos aparece 1061 veces. Esta diferencia le parece demasiado grande para atribuirle a la casualidad o a la voluntad del poeta, por lo que conjetura que el PMC nació de la yuxtaposición de poemas breves. Según Restori, Milá se equivocaba al postular que en España largos poemas épicos habían precedido y dado origen a los romances. Restori no cuestiona que el poema tal como lo conocemos sea producto de un autor, pero cree que esto no implica unidad de origen. El poeta habría reelaborado una serie de materiales sobre la vida del Cid, dando una apariencia única al conjunto.

---

anteriormente no extrae de ésta ninguna consecuencia respecto a la composición del texto. Magnotta interpreta también erróneamente el artículo de Antonio Restori. El crítico italiano no habla de dos autores, como asegura Magnotta, sino de materiales preexistentes reelaborados por un único autor. Nótese también que Magnotta equivoca la cita del artículo, ya que en la primera parte del mismo Restori se refiere exclusivamente a la métrica del PMC, y no a las asonancias. Miguel Magnotta, Historia y bibliografía de la crítica sobre el "Poema de mio Cid" (1750-1971) (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976) 64 y nota 108.

<sup>174</sup> Manuel Milá y Fontanals, De la poesía heroico-popular castellana (Barcelona: Librería de Alvaro Verdaguer, 1874) 407.

Además, Restori encuentra otras diferencias entre la primera mitad del poema y la segunda: en la primera mitad se notan muchas discontinuidades en la narración, numerosos cambios de asonancia y mayor irregularidad métrica que en la segunda. Por otra parte, la casi siempre exacta descripción histórica y geográfica de la primera parte del poema indica, en su opinión, que el autor utilizó alguna crónica, además de su imaginación, al componerla. La segunda parte, en cambio, más heroica en la narración, más escultórica en la forma, tiene caracteres más arcaicos, las tiradas son más largas y predomina en ella la asonancia en "ó."<sup>175</sup>

Años más tarde, Menéndez y Pelayo volvía a afirmar la unidad de estilo y composición del poema, ignorando los argumentos de Restori y sin aportar nuevos elementos a la discusión. En su opinión, la obra revelaba un plan cuya unidad era innegable, pues sin el precedente de la conquista de Valencia y de los ricos tesoros que allí encontró el Cid, los codiciosos infantes no se habrían casado con las hijas de Rodrigo ni hubiera ocurrido lo demás que en el poema se relata.<sup>176</sup>

En su edición crítica del Cantar de mio Cid, Menéndez Pidal también afirma la unidad de autor del poema, analizando con cierto detalle los argumentos de Restori.

---

<sup>175</sup> Antonio Restori, "Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del Poema del Cid," Il Propugnatore XX, II (1887): 132-134.

<sup>176</sup> Menéndez y Pelayo, Tratado 278.

Menéndez Pidal no niega las diferencias evidentes en las asonancias del poema, sino que las explica como resultado de la evolución del autor:

Estas diferencias bastante grandes que notamos entre el Cantar primero y el tercero, no son de las que pueden argüir un autor o época distinta: todas ofrecen un término medio en el segundo Cantar, que nos hace achacarlas a la evolución del autor en la elaboración de su propia obra. El deseo de variedad de rima desplegado en la primera parte, se aminora en la segunda, y se olvida en la tercera, como si absorbido el autor por su asunto, abandonase todo esfuerzo técnico.<sup>177</sup>

En 1929 E. C. Hills formuló por primera vez la hipótesis de que un segundo autor había intervenido en la composición del poema.<sup>178</sup> Hills sugiere la posibilidad de que primeramente haya existido un poema corto, de 500 o 600 versos, que narraba el exilio del héroe y la conquista de Valencia. Un segundo poeta, quizá Per Abbat, habría añadido la leyenda del matrimonio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, la afrenta y los duelos. Los argumentos

---

<sup>177</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1964; primera edición 1908) 123.

<sup>178</sup> E. C. Hills, "The Unity of the Poem of the Cid," Hispania XII (1929): 113-118.

que utiliza Hills para apoyar esta hipótesis son similares a los de Restori, a quien no menciona aunque debió conocerlo al menos a través de la obra de Menéndez Pidal. En efecto, Hills vuelve a señalar las diferencias entre las asonancias de la primera y la segunda parte del poema y la historicidad de la primera parte, sobria en estilo, mientras que la ficción predomina en la segunda parte que es, en general, menos directa y más difusa. También apunta algunas diferencias en el uso del vocabulario, por ejemplo el apelativo "mio Cid" es usado cuatro veces más en la primera parte del poema que en la segunda,<sup>179</sup> en tanto en ésta predomina el uso de "Campeador." Aunque esto último podría explicarse por el predominio de la rima en "ó" en la segunda parte del poema, otras diferencias son más difíciles de explicar. Por ejemplo, el verbo "exir" ocurre 28 veces en la primera parte y su sinónimo "salir" ocurre 17 veces, mientras que en la segunda parte "salir" es usado 46 veces y "exir" no se usa en absoluto.

Otra observación relevante recogida por Hills es que la Primera crónica general utilizó el poema como fuente histórica entre los versos 1-1094 y 1221-1251, pero a partir de allí las diferencias entre los dos textos son notorias y van en aumento, siendo continuas desde el episodio del león.

---

<sup>179</sup> Esta observación no es correcta, como es fácil constatar en la concordancia del poema. El apelativo "mio Cid" aparece aproximadamente con la misma frecuencia a lo largo de toda la obra.

Hills conjetura que posiblemente existieran dos manuscritos del poema que coincidían en el comienzo y diferían en el final, o un manuscrito que contenía la primera parte del poema y otros que narraban distintas versiones de las bodas. Esto explicaría las diferencias entre el texto de la Crónica y el del poema.

Pese a la precisión de la mayor parte de las observaciones de Hills, su estudio quedó en el olvido durante largo tiempo, seguramente debido a la enorme influencia que ejercían por entonces las opiniones de Menéndez Pidal.

Treinta años más tarde, Joaquín de Entrambasaguas volvió a cuestionar la unidad de autor del PMC.<sup>180</sup> Basándose en investigaciones del historiador Antonio Ubieta Arteta,<sup>181</sup> Entrambasaguas postula que el poema es obra de al menos tres autores distintos: el que compuso la primera parte, el que narra los acontecimientos que sitúan al Cid en Valencia y el autor del episodio de Corpes. Un refundidor final habría dado a todo "una indiscutible personalidad, tanto en el idioma como en la creación literaria." Las tres partes no coincidirían exactamente con la división en tres cantares, ya que Entrambasaguas considera que la aparente división en cantares, determinada por el incipit y el explicit del

---

<sup>180</sup> Joaquín de Entrambasaguas, "El Cantar del Cid hoy," Punta Europa 66-67 (1961): 45-58.

<sup>181</sup> Antonio Ubieta Arteta, "Observaciones al Cantar de mio Cid," Arbor XXXVII (1957): 145-70.

"Segundo cantar," no es decisiva y probablemente fuera obra de un refundidor.

En ese mismo año Menéndez Pidal publicó el artículo "Dos poetas en el Cantar de mio Cid" en el que acepta gran parte de los argumentos de Restori y de Hills y formula la hipótesis de los dos autores, el de Gormaz y el de Medinaceli, que ya hemos expuesto anteriormente.

Poco después Erich von Richthofen desarrolló una nueva hipótesis que postula la existencia de tres autores en el PMC.<sup>182</sup> Partiendo de la última hipótesis de Menéndez Pidal que proponía que el texto del PMC había sido totalmente refundido por un segundo autor, a la que Richthofen llama "horizontal," éste propone una hipótesis de trabajo "vertical:" la formación sucesiva de los cantares II, I y III, lo cual supone la existencia de un poema de base que correspondería a los versos 1085-2060 y 2276-2277. Más tarde el mismo u otro autor habría compuesto el "Cantar primero" y un último autor habría interpolado las bodas del "Segundo cantar," el episodio de las arcas de arena, acaso también el episodio de la huelga de hambre del conde de Barcelona y la afrenta de Corpes integra.<sup>183</sup> Richthofen indica que los críticos han considerado con frecuencia que los episodios narrados en el "Segundo cantar" revelan rasgos muy

---

<sup>182</sup> Erich von Richthofen, "El problema estructural del Poema del Cid," Nuevos estudios épicos medievales (Madrid: Gredos, 1970) 136-146.

<sup>183</sup> Richthofen, Nuevos estudios 145-146.

realistas, mucho más históricos que legendarios. Pero algo muy distinto ocurre en el "Cantar tercero," el que más había sido objeto de refundición según Menéndez Pidal. Además, el episodio esencialmente legendario de los infantes de Carrión, sin duda desagradable para éstos, no pudo haberse escrito cuando ellos aún vivían. Tiene que haber sido agregado más tarde por un segundo (o tercer) autor que probablemente conocía la leyenda de Rolando en la forma relatada en la Chanson, pues Richthofen nota en el episodio del castigo a los infantes la influencia del proceso a Ganelón.<sup>184</sup> Sin embargo, las semejanzas entre los dos episodios son muy pocas. En efecto, la condena a los infantes de Carrión se produce mediante un proceso judicial de riego, en tanto en el proceso a Ganelón hay un duelo judicial de campeones o juicio de Dios, seguido de la sangrienta muerte por descuartizamiento de Ganelón.

El punto más importante en la argumentación de Richthofen es su observación de que hay un fuerte elemento de unidad en el "Cantar segundo" que resulta del uso de un incipit, desconocido en el "Cantar tercero," y de un explicit que no está en el "Primer cantar." Son los versos 1085 "Aquis conpieça la gesta de mio Çid el de Bivar" y 2276-77 "Las coplas deste cantar aquis van acabando:/ ;El Criador vos valla con todos los sos santos!"

Según Richthofen, el "Cantar segundo" había sido

---

<sup>184</sup> Richthofen, Nuevos estudios 136-137.

concebido como una "gesta" al estilo de la Historia Roderici, que también es llamada "gesta" en su incipit.<sup>185</sup> Es curioso que Richthofen no haya notado que el verso 1085 con que se inicia el "Segundo cantar" es traducción literal del incipit de la HR, ya que es precisamente en el incipit donde aparece la palabra "gesta" común a ambos textos. En el marco de sus teorías neorrománticas no cabía la posibilidad de que el autor del PMC hubiese conocido una historia escrita en latín, y esto parece haberlo desviado ante lo evidente.

El tema principal de la "gesta" (el "Segundo cantar") es la conquista de Valencia y la reconciliación del rey con el Cid, y en este sentido los versos 1085-1097, las dos primeras tiradas del "Segundo cantar," representan un comienzo apropiado para un poema épico. Richthofen opina, además, que el "Cantar segundo" es una creación bastante independiente que no presupone necesariamente otro cantar que lo preceda.

A la pregunta sobre el origen de la información histórica contenida en el "Segundo cantar," Richthofen responde con una reelaboración de las teorías neotradicionalistas: en el origen de la evolución de la epopeya cidiana estaba el diario de guerra, del que se habrían resumido los sucesos significativos a fin de publicarlos en forma de noticiero. Sin embargo, Richthofen

---

<sup>185</sup> Richthofen, Nuevos estudios 139.

duda de que estos noticieros se compusieran en verso y parece pensar en textos escritos. Más tarde, un poeta (o varios poetas épicos) se habría(n) servido de la misma fuente para transformarla en "gesta" -o crónica- rimada, y finalmente llegaban los refundidores a los que debemos los elementos legendarios añadidos.<sup>186</sup>

Una observación importante de Richthofen es que en el "Segundo cantar" ya no se hace referencia a las conquistas de Castejón, Alcocer y a la batalla con el conde de Barcelona, y que en el "Cantar primero" entre la toma de Alcocer y la prisión del conde de Barcelona (1090) falta casi una década entera de historia, laguna que los compiladores de la Primera crónica general llenaron mediante la interpolación de otras fuentes que incluían la Historia Roderici, Ben Alcama, etc.<sup>187</sup>

Aunque las teorías de Richthofen no fueron recogidas por la crítica, una vez más la unidad de autor del PMC había sido seriamente cuestionada. Intentando demostrar la unidad de autor del PMC, Franklin Waltman estudió las locuciones formularias empleadas por el poeta y su distribución en el texto del poema.<sup>188</sup> Su estudio se basa en presupuestos teóricos oralistas expuestos por el investigador Albert Lord

---

<sup>186</sup> Richthofen, Nuevos estudios 142.

<sup>187</sup> Richthofen, Nuevos estudios 146 nota 23.

<sup>188</sup> Franklin M. Waltman, "Formulaic Expression and Unity of Authorship in the Poema de mio Cid," Hispania LVI (1973): 569-578.

en The Singer of Tales. De las 26 locuciones formularias que analiza Waltman,<sup>189</sup> sólo dos ocurren con mayor frecuencia en la segunda mitad del poema. Las otras locuciones aparecen distribuidas en forma bastante pareja en los tres cantares, lo que indica, según Waltman, que un solo autor intervino en la composición del PMC.<sup>190</sup>

Un reparo importante a un estudio que se apoya en presupuestos oralistas (composición oral por un autor analfabeto que utiliza un repertorio de fórmulas), es que, como el propio Waltman señala, el limitado número de locuciones formularias empleadas en el PMC sugiere que éste es un poema escrito, una obra literaria, y no una composición oral.<sup>191</sup> Por tanto, es posible que un segundo autor conociera perfectamente la primera parte del poema, lo cual le habría permitido emplear las mismas locuciones formularias en la segunda parte. En un artículo posterior, Waltman insiste en la unidad de autor del poema pero reconociendo en el texto distintas partes.<sup>192</sup> Es más, opina que teniendo en cuenta la separación del texto en tres

---

<sup>189</sup> Waltman define las "locuciones formularias" ("formulaic expressions") en el PMC como "a group of words with similarity of vocabulary under somewhat the same metrical conditions." Waltman, "Formulaic Expression" 571.

<sup>190</sup> Waltman, "Formulaic Expression" 577.

<sup>191</sup> Waltman, "Formulaic Expression" 576-577.

<sup>192</sup> Franklin M. Waltman, "Divided Heroic Vision or Dual-Authorship in the Poema de mio Cid?" Romance Notes XVII (1976): 84-88.

partes cabe la posibilidad de que los cantares hayan sido poemas separados, aunque compuestos por el mismo autor. Esto explicaría la existencia de diferentes partes o temas dentro del PMC.<sup>193</sup>

Oliver Myers, quien primeramente había sugerido que la desigual distribución de las rimas en el poema era un argumento en favor de la doble autoría,<sup>194</sup> revisó nuevamente este problema en "Multiple Authorship of the Poema de Mio Cid: a final word?"<sup>195</sup> Partiendo del presupuesto de que poetas sucesivos tendrían que haber dejado trazos individuales perceptibles en el vocabulario, la morfología y la sintaxis del poema, y quizá en la rima y las fórmulas empleadas, su estudio se limita a estas áreas.<sup>196</sup> Myers divide el texto en tres partes aproximadamente iguales (vv. 1-1244, 1245-2487, 2488-3730) y compara el número de ocurrencias en cada una de las partes de una lista de palabras que aparecen al menos 5-10 veces en el texto y que pueden aparecer en posición de rima en uno de los grupos mayores de asonancias (a-a, a-e, a-o, o-e). Según Myers, las diferencias de frecuencia notadas en las distintas secciones

---

<sup>193</sup> Waltman, "Divided Heroic Vision" 86-88.

<sup>194</sup> Oliver T. Myers, "Assonance and Tense in the Poema del Cid," Publications of the Modern Language Association LXXXI (1966): 494.

<sup>195</sup> Oliver T. Myers, "Multiple Authorship of the Poema de Mio Cid: a final word?" "Mio Cid" Studies, ed. A. D. Deyermond (Londres: Tamesis, 1977) 113-128.

<sup>196</sup> Myers, "Multiple Authorship" 113.

del poema son atribuibles a la rima, en tanto la frecuencia de las palabras en posiciones distinta de rima es aproximadamente igual en las tres secciones. En cambio, la situación es menos clara cuando se examinan algunas palabras individuales. No es fácil explicar, por ejemplo, por qué los nombres de las hijas del Cid no se mencionan hasta el v. 2075, dado que las hijas aparecen por primera vez en el v. 254 y luego se alude a ellas unas 40 veces más antes del v. 2075.<sup>197</sup> También es notorio que hay mucha más repetición de palabras en la rima o-e, predominante en la última sección del poema, lo cual sugiere un diferente criterio estético por parte del poeta. Las 32 palabras que aparecen en esta rima se repiten aproximadamente 22 veces, en tanto que las palabras en la rima a-a se repiten 9 veces, en la rima a-e 11 veces y en la rima a-o 13 veces. Otras ocurrencias difíciles de explicar son la de los verbos "exir/salir," ya mencionados por Hills, y la de los adjetivos de color, cuyas escasas ocurrencias se concentran en la primera y tercera secciones.<sup>198</sup> Myers concluye que estos puntos son de por sí intrigantes pero no serían suficientes para probar que hubo cambio de autor o de concepción poética, ya que podrían atribuirse a que el único manuscrito conocido deriva de varios manuscritos distintos: de uno más primitivo se habrían tomado las primeras secciones, y de uno más próximo

---

<sup>197</sup> Myers, "Multiple Authorship" 117.

<sup>198</sup> Myers, "Multiple Authorship" 119, 124.

a la versión final se habría tomado la última parte.<sup>199</sup>

Es importante notar que sólo eliminando el factor rima en los análisis Myers puede concluir que los vocablos se distribuyen equitativamente en todo el cuerpo del poema, procedimiento que es bastante cuestionable. Recordemos que el cambio de asonancias en la sección final del poema es uno de los argumentos principales en que se apoyan las hipótesis de Hills y Menéndez Pidal sobre la doble autoría.

De los críticos que en los últimos años han tratado el problema de la autoría en el PMC, el más importante es Colin Smith, quien observa en la obra un alto grado de unidad en general y una absoluta unidad de estilo. Al analizar la estructura del poema, Smith nota que el autor construye su narración apoyándose en una serie de ápices mayores y menores colocados genialmente en una progresión natural que, además de otros factores, asegura la unidad de composición de la obra. Las progresiones están señaladas en el crecimiento que experimenta el bando del Cid hasta convertirse en un gran ejército, en el incremento del botín, que le permite aumentar la cuantía de los regalos al rey (30 caballos, 100, 200), y en la disminución de la hostilidad real.<sup>200</sup> Las "ligeras inconsistencias" que se aprecian en el texto son atribuidas por Smith a la probable utilización de

---

<sup>199</sup> Myers, "Multiple Authorship" 126.

<sup>200</sup> Colin Smith, ed., Poema de mio Cid (Oxford, 1972). Versión española por la que cito: (Madrid: Cátedra, 1976) 73-4.

distintas fuentes por parte de un autor único.<sup>201</sup>

En La creación del "Poema de mio Cid", Smith vuelve a sostener la hipótesis del autor único, aunque sin aportar nuevos argumentos:

Confío en que se acepte el Poema como una obra unitaria, compuesta por un hombre en un momento determinado... A mi parecer, la estructura de su argumento, sus retratos de seres humanos creíbles, su coherencia ideológica, su sentido de la vida como continuo, su consistencia de tono y estilo, definen el poema como obra de un hombre en un momento determinado. No me gusta la idea de Von Richthofen acerca de la autoría independiente y precedencia en el tiempo del cantar II, sobre todo porque involucra suposiciones acerca de unas fechas muy tempranas. La idea de Garci-Gómez en su libro de 1975 de que el cantar III es una unidad independiente, una "razón" debida a un autor distinto, me parece mal razonada y poco provechosa. Los estudios estilísticos recientes a base de ordenador confirman la unidad de autoría del texto existente, pero tales estudios son poco probatorios... las estadísticas arrojadas por el ordenador no hacen sino

---

<sup>201</sup> Smith, Poema de mio Cid 46.

añadir un barniz de modernidad al sentido común.<sup>202</sup>

En su edición del PMC, Ian Michael expresa alguna duda acerca de la unidad del texto: "el tercer Cantar empieza bruscamente, como si hubiera sido un poema separado, pero con todo, mucho de lo que contiene no se comprenderá sin conocimiento de los Cantares anteriores."<sup>203</sup> Pero actualmente la mayor parte de los críticos -Jules Horrent, Colin Smith, Alan Deyermond, Franklin Waltman, Oliver Myers, M. E. Lacarra, Alberto Montaner- considera el poema como una unidad de creación, aunque algunos aceptan que pueda basarse en materiales preexistentes. Sin embargo, muy pocos argumentos probatorios se han aportado a la discusión del problema de la autoría en el PMC y los elementos que según estos críticos dan unidad a las tres partes del poema no explican las notables diferencias en la versificación, el uso de fuentes y el vocabulario de los tres cantares. Junto al problema del autor o autores del poema, otro aspecto que sigue despertando polémicas y que se relaciona estrechamente al problema de la autoría, es el de la estructura de la obra.

---

<sup>202</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 98-99.

<sup>203</sup> Ian Michael, ed., Poema de mio Cid, 2ª ed., (Madrid: Castalia, 1981) 37.

## PROBLEMAS ESTRUCTURALES

Erich von Richthofen llamó correctamente la atención sobre el problema estructural del PMC al señalar que en el "Cantar segundo" hay un fuerte elemento de unidad que resulta del uso de un incipit, desconocido en el "Cantar tercero," y de un explicit que no aparece en el "Cantar primero." Son los versos 1085, "Aquis conpieça la gesta de mio Çid el de Bivar," y 2276-77, "Las coplas deste cantar aquis van acabando:/ ;El Criador vos valla con todos los sos santos!," acerca de los cuales se han dado diversas explicaciones. La declaración en el verso 1085 de que aquí comienza la gesta del Cid, cuando el poema lleva casi un tercio de su extensión y ya se han narrado tres de las campañas del Cid, ha sido interpretada de distintas formas. Damas Hinard consideraba que este verso había sido interpolado por un copista. Florencio Janer conjeturó que el verso estaba desplazado y que correspondía al comienzo del poema. Milá y Fontanals opinaba que "gesta" era sinónimo de "cantar," con el significado "parte de un poema épico." Basándose en esta interpretación, Lidforss, uno de los primeros editores del poema, y Menéndez Pidal dividieron el texto en tres cantares o partes delimitadas por el incipit y el explicit del "Cantar segundo." Sin embargo, esta acepción de la palabra "gesta" no está documentada en la Edad Media por lo que algunos críticos, como veremos, han cuestionado

esta partición.

Germán Orduna se inclina a ver los versos de apertura y de cierre del "Cantar segundo" como agregados posteriores, ajenos al autor del poema en la versión que hoy conocemos.<sup>204</sup> La falta de versos de cierre en el "Cantar primero" y de versos de apertura en el "Cantar tercero" indica, en su opinión, que el poema no tenía partes declaradas, sino que estaba organizado únicamente por el cambio de asonancias y la utilización de ciertas fórmulas que marcaban el fin de un episodio o la transición a uno nuevo.<sup>205</sup> Un juglar, más próximo que nosotros a la mentalidad del autor del poema, habría reconocido entre los versos 1087 y 2275 una parte que tenía unidad por sí misma y habría interpolado los versos del incipit y del explicit. La intercalación habría sido hábilmente realizada pues corresponde a los tres grandes estadios o gradas de la narración: 1) el destierro y las primeras hazañas; 2) la conquista de Valencia, el reencuentro familiar, la reconciliación con Alfonso y las bodas; 3) la afrenta de Corpes y la reparación de la honra.<sup>206</sup> Al mismo tiempo, con el incipit del "Segundo cantar" el juglar señalaba que las

---

<sup>204</sup> Germán Orduna, "El 'Cantar de las bodas:' las técnicas de estructura y la intervención de los dos juglares en el Poema de mio Cid," Studia hispanica in honorem R. Lapesa, vol. II (Madrid: Gredos, 1972) 411-431.

<sup>205</sup> Orduna 412-413.

<sup>206</sup> Orduna 414.

grandes hazañas (gesta) del Cid culminaban con la conquista de Valencia y las bodas, pues según Orduna ésta es la única acepción de la palabra "gesta" autorizada por el texto del poema.<sup>207</sup> En cambio, para el autor de la versión que conocemos el relato se organizaba en una serie de episodios exquisitamente trabados en un ordenamiento sin pausas. Una estructura tan "admirablemente consecuyente" sólo podía darse en una refundición escrita del texto y por un autor que, si era en verdad un mero juglar, estaba dotado de un espíritu refinado y extraordinario para su época y lugar.<sup>208</sup> Es curioso que aunque Orduna reconozca la independencia del "Cantar segundo," al que analiza como una unidad estructural en su artículo, por otra parte afirme que "la división en cantares, si bien no es arbitraria, fue ajena tanto al juglar primitivo de San Esteban de Gormaz como al refundidor genial de Medinaceli."<sup>209</sup>

Ruth Webber, en cambio, opina que la división del poema en tres cantares les ha dado una independencia que no está bien justificada.<sup>210</sup> Si bien la extensión de éstos (de 1100 a 1400 versos) es la adecuada para una sesión de canto, de acuerdo con las teorías oralistas de Lord estas divisiones

---

<sup>207</sup> Orduna 412.

<sup>208</sup> Orduna 431.

<sup>209</sup> Orduna 430.

<sup>210</sup> Ruth Webber, "Narrative Organization of the Cantar de mio Cid," Olifant I (1973): 21-34.

suelen ser caprichosas y están condicionadas por la situación en que se realiza la representación más bien que por imperativos de la narración. Según Webber, el poema conservaría su característica cohesión y sería un todo satisfactorio aunque terminase con la batalla contra el conde de Barcelona, o mejor aún después de la toma de Valencia, o después de las bodas, o aunque se hubiera extendido para incluir los segundos matrimonios de las hijas del Cid o la defensa de Valencia que siguió inmediatamente a la muerte de Rodrigo. La técnica usada por el autor es, en su opinión, la de la adición temática y lingüística, la progresión por pequeños pasos cada uno completo en sí mismo pero al mismo tiempo integrado en una unidad temática mayor, que a su vez se desarrolla siguiendo el mismo modelo, lo que da al todo cohesión. Nótese que Webber no utiliza el término "unidad," pues considera que tal concepto está fuera de lugar en la discusión de la épica medieval.<sup>211</sup>

En su edición del PMC, Ian Michael advierte que la división tradicional del texto en tres cantares no se conjuga bien con la estructura bipartita total de la obra.<sup>212</sup> El verso 1085 podría ser una interpolación efectuada por un juglar en un manuscrito anterior al existente, con el fin de introducir un descanso en una

---

<sup>211</sup> Webber 29.

<sup>212</sup> Ian Michael, ed., Poema de mio Cid (Madrid, Castalia: 1981) 34.

representación viva del poema. Pero si el poeta incluyó el verso 1085 para indicar un cambio de la estructura o de la trama en su obra, no lo hizo, en opinión de Michael, en el momento más oportuno: el rey Alfonso ha recibido el primer obsequio y ha perdonado a Alvar Fáñez pero no al Cid; éste no ha cumplido la promesa que hizo al abad de Cardeña ni ha realizado su esperanza de casar a sus hijas. En cambio, en la división de los "Cantares segundo" y "Tercero" habría un esfuerzo más marcado por quebrar la línea narrativa, pues se indica que han transcurrido dos años durante los cuales los infantes de Carrión permanecieron en Valencia.<sup>213</sup>

Alan Deyermond indica que aunque el código único del PMC presenta el texto en forma continua, sin divisiones estructurales, referencias internas muestran con claridad que el poeta lo dividió en tres secciones de entre 1000 y 1500 versos cada una. Pero estas divisiones no corresponden, en opinión de Deyermond, a divisiones importantes en la narración ni en la estructura temática del poema. Es probable que al introducirlas el autor se propusiera ofrecer a los juglares secciones que éstos pudieran cantar o recitar en una tarde. La "verdadera estructura" de la obra sería bipartita, ya que la primera mitad del poema trata de los esfuerzos del Cid por recobrar su honra política en tanto la segunda trata de la afrenta a su honra familiar y su vindicación. Habría, por tanto, un doble proceso de pérdida

---

<sup>213</sup> Michael, Poema de mio Cid 36-37.

y restauración de la honra, o sea una curva duplicada de caída y ascenso. Según Deyermond, la bimetración del poema se presenta bajo varios aspectos, uno de los cuales es la polaridad. La primera mitad del poema está dominada por la polaridad Cid/rey Alfonso, que se neutraliza en la escena del perdón. Una vez concedido el perdón, el rey se asocia con el Cid, asegurando su triunfo final. La polaridad Cid/infantes domina en la segunda mitad del poema, quedando superada cuando el Cid triunfa sobre sus enemigos. La primera polaridad contrasta, a su vez, con la segunda, determinando el desenlace de la obra.<sup>214</sup>

En la más reciente edición del poema, Alberto Montaner indica también que el argumento de la obra tiene dos temas fundamentales: el del destierro y el de la afrenta de Corpes. El primero se centra en la honra pública o política del Campeador y el segundo, en cambio, tiene por objeto un asunto familiar o privado, por más que afecte igualmente el honor del Cid. El cariz muy diferente de estas dos partes del poema puede hacer creer que se trata de dos relatos casi desligados. Sin embargo, según Montaner esa diversidad no es arbitraria pues las bodas con los infantes no podían ser el punto de llegada en la carrera ascendente del Cid dadas las reticencias de Rodrigo hacia sus futuros yernos. Además, el proceso de restauración de la honra del Cid debía llevarle a

---

<sup>214</sup> Alan Deyermond, El "Cantar de mio Cid" y la épica medieval española (Barcelona: Sirmio, 1987) 29-33.

quedar netamente por encima de sus contrincantes. El hecho de que los oponentes iniciales de Rodrigo se unan a sus nuevos antagonistas y que la ignominia caiga al fin sobre todos ellos demuestra, en opinión de Montaner, hasta qué punto ambas secciones de la trama están imbricadas.<sup>215</sup>

Aunque Montaner asigna a la obra una estructura bipartita, sin embargo cree que la división del poema en tres cantares tiene una función estructural, además de dividir el texto en tres secciones de recitación aproximadamente iguales. La función de delimitación resulta obvia en la separación de los "Cantares segundo" y "Tercero," pues coincide con el punto de inflexión que desencadena la segunda parte de la trama, el episodio del león. Pero también la primera división tiene la misión de deslindar las actividades del Campeador en el interior peninsular de las que desarrolla en la costa levantina.<sup>216</sup>

Como puede observarse en este sumario, muy pocos elementos nuevos se han aportado al análisis de los problemas de composición y estructura del poema, quedando muchas preguntas sin contestar.<sup>217</sup> Algunas de las hipótesis

---

<sup>215</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 496.

<sup>216</sup> Montaner 43-44.

<sup>217</sup> En un estudio aparecido recientemente, D. G. Pattison vuelve a preguntarse cuántos "cantares" hay en el PMC. En su opinión, el verso 1085, el incipit del "Segundo cantar," no tiene significación alguna en la estructura de la obra, que es básicamente bipartita. El poema está constituido por "dos tramas que se entrelazan," como apunta

planteadas, como por ejemplo la conjetura de que el incipit y el explicit del "Segundo cantar" habrían sido interpolados por un juglar con posterioridad a la composición del poema, son imposibles de comprobar y no tienen ningún fundamento ecdótico, puesto que la utilización de incipit y explicit pertenece a la tradición de textos escritos.

La aproximación crítica a la obra parece hacerse muchas veces desde posturas teóricas que implican una serie de supuestos que impiden un análisis ecdótico riguroso del texto. Por otra parte, la enorme influencia de las teorías neotradicionalistas impidió durante varias décadas que se relacionara el poema con la tradición literaria latina predominante en la Península en el momento en que se compuso la obra. La investigación de fuentes literarias y jurídicas realizada por Colin Smith es de gran valor y ha producido un avance significativo en los estudios cidianos. Sin embargo, los problemas de autoría, de estructura y de fuentes del poema siguen, en gran medida, sin resolver.

#### LA HISTORIA RODERICI Y EL POEMA DE MIO CID

Aunque en los últimos años varios estudiosos de temas cidianos han considerado la posibilidad de que el autor del PMC hubiese conocido la HR, en cuyo texto se habría

---

Michael, lo que impediría dividir el poema en tres o aún en dos secciones. "How many 'Cantares' are there in the Poema de mio Cid?" The Modern Language Review 88 (1993): 337-42.

inspirado al narrar diversos episodios del poema, sin embargo no se ha estudiado el tema en profundidad ni se ha aclarado cuál es el nexa entre las dos obras. Un análisis de tipo comparativo entre la HR y el PMC parece revelar numerosas coincidencias textuales entre el "Segundo cantar" del poema y la biografía de Rodrigo Díaz.<sup>218</sup> Tales coincidencias hacen necesario un examen minucioso y objetivo de ambas obras, puesto que en la comparación de los dos textos podría encontrarse la clave para resolver los problemas de estructura y de fuentes del PMC.

La relación entre la HR, relato en latín de la biografía de Rodrigo Díaz, y el PMC, composición literaria que en el siglo XVIII recibió el marbete de poema épico, no empezó a percibirse hasta época reciente. Tal retraso se debió, principalmente, a los numerosos episodios ficticios del poema que contrastaban con la sobriedad del relato histórico en latín. A los críticos que examinaron el texto del poema en el siglo XIX, después de haberse publicado la HR en 1792, no se les escapaba el carácter totalmente ficticio de la narración de las bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carrión así como de otros episodios del poema. Menéndez y Pelayo, por ejemplo, estaba dispuesto a atribuir al PMC más contenido histórico que fabuloso si no fuera por las bodas de las hijas de Rodrigo y el desenlace

---

<sup>218</sup> Un primer intento de comparar ambos textos puede encontrarse en mi estudio "La Historia Roderici, fuente de textos cidianos," Temas Medievales (en prensa).

del "Tercer cantar," que en vano el padre Berganza había intentado defender como históricos.<sup>219</sup> En su edición de la HR de 1911, Bonilla y San Martín afirmaba que no había motivos suficientes para suponer una relación estrecha entre la HR y el PMC.<sup>220</sup> Estos razonamientos fueron aceptados por Menéndez Pidal, quien negó a lo largo de su vida de estudioso del Cid cualquier relación directa entre ambos textos, aunque no dudaba de la historicidad del poema. Al analizar el episodio del conde de Barcelona, cuyo enfrentamiento con el Cid se narra detalladamente en la HR, Menéndez Pidal opinaba que las pocas coincidencias entre la historia en latín y el PMC se debían a la existencia de una fuente común, y más concretamente a un canto noticiero en latín o romance.<sup>221</sup>

Esta interpretación tradicional ha sido cuestionada en los últimos años por críticos que han encontrado huellas de la HR en el PMC. Un ejemplo del estado actual de la cuestión lo encontramos en la última edición del poema. Mientras Alberto Montaner, el editor, concede la posibilidad de que el poeta hubiese manejado la HR, Francisco Rico en su "Estudio

---

<sup>219</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos (Santander: Aldus, 1944; la antología comenzó a publicarse en 1890) 272-273.

<sup>220</sup> Adolfo Bonilla y San Martín, "Las gestas del Cid Campeador," Boletín de la Real Academia de la Historia 59 (1911): 173.

<sup>221</sup> Ramón Menéndez Pidal, La España del Cid, vol. I, 7ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1969; primera edición 1929) 382 nota 2.

preliminar" rechaza "con rotundidad" tal posibilidad.<sup>222</sup>

La imposibilidad por parte de los críticos de percibir la relación entre el texto de la HR y el PMC se basaba, como ya hemos dicho, en la materia ficticia del poema, relativamente abundante en el "Primer cantar" y que sirve de base a la trama del "Tercer cantar." Estas partes ficticias contrastaban con la fidelidad histórica de la HR y cuestionaban las teorías neorrománticas sobre la génesis del poema, según hemos visto en la primera parte de este estudio. Los datos aportados por la HR parecían diluirse entre batallas no documentadas históricamente (Castejón y Alcocer), episodios cómicos con posibles fuentes literarias o jurídicas (el de los judíos, el conde de Barcelona negándose a comer, la actitud de los infantes de Carrión frente al león), y las bodas, la afrenta de Corpes y las Cortes de Toledo que no guardan correspondencia alguna con la vida histórica del Cid. En su afán por considerar el poema en su totalidad estos críticos no advirtieron que el único cantar que aporta datos históricos comprobables es el "Segundo," lo cual parece indicar que el poeta se documentó en una fuente histórica al componerlo.

A fines del siglo XIX el estudioso italiano Antonio Restori ya había conjeturado que una crónica había sido empleada como fuente en la composición de la primera mitad

---

<sup>222</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid, (Barcelona: Crítica, 1993) 484. "Estudio preliminar" de Francisco Rico, XXVII.

del poema, la más histórica a su parecer.<sup>223</sup> Pero el primero en notar que el relato de la campaña de Valencia en el PMC requería de una fuente histórica escrita semejante a la HR fue Peter Russell, quien en el artículo "El Poema de mio Cid como documento de información caminera" escribía:

En este caso [la campaña contra Valencia] no hay el menor indicio de que el poeta conociera de primera mano una región que, desde luego, todavía estaba bajo dominio musulmán cuando se compuso nuestro poema.<sup>224</sup> La geografía de dicha campaña es, sin embargo, densa y exacta. El poeta da la impresión de que la maneja con seguridad. No obstante, sabemos que su relato, visto del punto de vista del historiador, es un "rifacimento" literario. Debe derivarse de una fuente histórica cristiana que describiera la toma de Valencia y que el poeta hubiera manejado para informarse, pero revisando a voluntad las noticias contenidas en ella para hacerlas cuadrar con la estructura de su poema y con

---

<sup>223</sup> En opinión de Restori, en la primera parte de la obra "la stessa quasi sempre esatta veridicità dei particolari storici e geografici mostra d'essere originata da una qualche cronica anzi che dalla libera fantasia del popolo. La seconda parte, più eroica nel racconto, più scultoria nella forma, ha caratteri, per dir così, più arcaici." "Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del Poema del Cid," Il Propugnatore XX.II (1887): 133-134.

<sup>224</sup> Valencia permaneció bajo dominio musulmán desde 1102 hasta 1238, en que la reconquistó Jaime I de Aragón.

los fines literarios y morales que él se propuso. Es muy probable que el relato de las campañas del Jiloca se debiera a la misma fuente, cuya forma sería muy parecida a la de la Gesta Roderici.<sup>225</sup>

Russell, que en este estudio se ocupa de los aspectos geográficos del poema, no avanzó más en sus conjeturas ni se detuvo a comparar el texto de la HR (a la que llama Gesta Roderici) con el del poema.

En esa misma época otro estudioso británico, Colin Smith, analizaba la relación entre el texto del PMC y las historias latinas del siglo XII, indicando que, salvo pocas excepciones, no se había tenido en cuenta la enorme autoridad y la omnipresencia de la literatura y la lengua latinas en el momento en que nacieron las literaturas vernáculas. Smith señala algunos paralelos notables entre los textos del PMC y la HR, la Historia Silense y la Chronica Adefonsi Imperatoris. De estas historias latinas el poeta habría tomado numerosas palabras y frases.<sup>226</sup> En su edición del PMC, Smith vuelve a indicar similitudes entre el texto del poema y la HR. En su extenso estudio La creación

---

<sup>225</sup> Peter Russell, "El Poema de Mio Cid como documento de información caminera," Temas de "La Celestina" y otros estudios (Barcelona: Ariel, 1978) 177.

<sup>226</sup> Colin Smith, "Historias latinas y épica vernácula," publicado por primera vez en Bulletin of Hispanic Studies XLVIII (1971) 1-19, y posteriormente en Estudios cidianos (Madrid: Cupsa, 1977) 87-106.

del "Poema de mio Cid", el estudioso británico vuelve nuevamente a estas consideraciones concluyendo que fue precisamente la HR la que puso a disposición del poeta "un tesoro" de materiales. En su opinión, el poeta siguió a la Historia al crear tres episodios importantes: el destierro, la confrontación con el conde de Barcelona y la campaña de Valencia.<sup>277</sup> Diversos elementos de la narración histórica habrían sido utilizados de una manera libre por el poeta al componer estos episodios, lo que explicaría que algunos detalles del poema no coincidan con el texto histórico.

Las indicaciones de Russell y de Smith acerca de la utilización de la HR como fuente del PMC no han sido aceptadas sin reservas. Los críticos se han detenido a comparar principalmente el episodio del enfrentamiento del conde de Barcelona con el Cid en los dos textos. Esto posiblemente se deba a que Menéndez Pidal había analizado ambos relatos, en los que encontraba coincidencias que, según hemos visto, atribuía a una fuente literaria común a las dos obras. Louis Chalon, por ejemplo, compara las narraciones del enfrentamiento del conde con el Cid en la HR y en el poema, pero no se atreve a establecer una conexión entre las dos obras al no encontrar analogías textuales que justifiquen la influencia de un texto sobre otro o la

---

<sup>277</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de Mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 185-187.

existencia de una fuente común. El único detalle verdaderamente curioso que encuentra Chalon en la narración de la HR ("Rodericus, dentibus suis cepit fremere"), no aparece en el PMC. Chalon concluye que el poeta debió conocer con cierta precisión la historia de la relación entre el Cid y el conde de Barcelona, sin especificar cuál podría ser la fuente en que el poeta conoció estos hechos, y explica los aparentes "errores" del poema como producto de la simplificación con fines literarios de los diversos incidentes históricos que enfrentaron al Cid con el conde.<sup>228</sup>

En su edición del PMC, Ian Michael indica que la HR tal vez haya sido conocida por el poeta.<sup>229</sup> En una nota a pie de página sobre el episodio del conde de Barcelona, Michael sostiene que hay suficientes razones para pensar que el poeta conocía el relato de la HR. Sin embargo, a éste le habría parecido impropio atribuir al carácter del Cid el trato descortés dado al conde en la historia latina, por lo que habría alterado a propósito la narración inventando la escena en que el conde se niega a comer con el Cid. Michael coincide con Thomas Montgomery al señalar que el poeta presenta la derrota del conde de Barcelona como poco más que "un intermedio cómico, una especie de entremés," pero le

---

<sup>228</sup> Louis Chalon, L'Histoire et l'épopée castillane du Moyen Age (Paris: Champion, 1976) 178-181.

<sup>229</sup> Ian Michael, ed., Poema de mio Cid (Madrid: Castalia, 1981) 38.

parece poco fundada la opinión de Montgomery de que la HR corrobora al PMC en este episodio.<sup>230</sup>

El último editor del PMC, Alberto Montaner, ve, en cambio, coincidencias notables, aunque ocasionales, entre los dos textos en el episodio del conde de Barcelona. Teniendo en cuenta otros posibles casos de influjo de la HR (todos en el "Segundo cantar"), parece coincidir con Smith en atribuir las diferencias entre las dos obras a la libre reelaboración poética del episodio.<sup>231</sup>

Pero aunque estos estudiosos han aludido a que el Poema depende en cierto grado de la Historia, el tema no se ha examinado en profundidad ni se ha aclarado cuáles son concretamente los nexos entre las dos obras. Como veremos más adelante, una comparación profunda y detallada del "Segundo cantar" con los episodios correspondientes de la HR, es decir los que tienen como tema central la campaña del Levante y la conquista de Valencia por el Cid, revela claramente la dependencia de este cantar del texto de la HR, a pesar de que en el poema los temas han sido recreados, la acción simplificada, y se han agregado o quitado personajes con el objetivo de realzar la figura del Cid. Estas modificaciones son normales y pueden muy bien entenderse si

---

<sup>230</sup> Michael, Poema de mio Cid 41-42 nota 46; Thomas Montgomery, "The Cid and the Count of Barcelona," Hispanic Review XXX (1962): 1-11.

<sup>231</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 484.

se tiene en cuenta que el autor del poema obedece principalmente a criterios artísticos y de verosimilitud, y no a la verdad histórica ("certissima veritate"), que procuraba el autor de la HR.

Un ejemplo del talento artístico que muestra el poeta al reelaborar los datos que le proporcionaba el texto histórico es la inversión en el orden de las conquistas del Cid en el Levante tal como se narran en la HR. David Hook formuló una hipótesis aceptable acerca de los motivos que habría tenido el autor para alterar el orden cronológico de estos sucesos. Hook conjetura que el poeta adaptó y reordenó los hechos históricos con el propósito de transformar la desordenada y asistemática serie de alianzas y campañas del Cid en el Levante en una invasión bien planeada, metódicamente organizada y eficazmente ejecutada. En esta campaña, la toma de Murviedro (que en realidad fue posterior a la conquista de Valencia) y de Peña Cadiella habría cortado las comunicaciones de Valencia hacia el sur y hacia el norte y, por tanto, facilitado su conquista. Una campaña así planificada mostraría el genio estratégico de Rodrigo.<sup>232</sup> Habría que añadir que revela que el autor poseía muy buenos conocimientos geográficos y militares.

De todos modos, se puede afirmar que la mayor parte de los temas tratados en el "Segundo cantar" se encuentran

---

<sup>232</sup> David Hook, "The Conquest of Valencia in the Cantar de Mio Cid," Bulletin of Hispanic Studies L (1973): 120-126.

desarrollados en la HR. Hay, entre otras cosas, actitudes de personajes idénticas en ambos textos, situaciones similares (aunque a veces atribuidas a otros personajes) y, sobre todo, versos que traducen literalmente al español el texto latino, como veremos a continuación.

En cuanto a la fecha de composición de la HR y el PMC, quiero señalar que la composición de la HR debe datarse a fines del siglo XII<sup>233</sup> y el PMC a principios del XIII, lo que elimina cualquier anacronismo para la utilización de la fuente histórica por parte del poeta.

Para empezar, un ejemplo obvio es el primer verso del "Segundo cantar," un verso clave cuyo primer hemistiquio es

---

<sup>233</sup> Aunque la mayoría de los críticos datan la composición de la HR a principios o, con más fundamento, a mediados del siglo XII, la utilización en su texto de la terminología legal asociada al riego indica que la obra fue compuesta después de 1185, ya que en ese año se celebraron las Cortes de Nájera en que se redactó el famoso Ordenamiento regulando enemistades, paces, treguas, desafíos y rieptos entre nobles. El autor de la HR muestra conocer bien las disposiciones adoptadas en Nájera, pues en las cartas supuestamente intercambiadas por Rodrigo y el conde de Barcelona utiliza los términos "alevoso" y "aleve" en un sentido técnico legal con el significado "conducta traicionera de un noble hacia otro." En otro episodio de la HR, ante la acusación de que Rodrigo no es "fidelis basallus, sed traditor et malus," el Campeador envía a la corte a uno de sus caballeros para que ruegue al rey que acepte "in curia" su exculpación del falso "riego" de sus enemigos. La fraseología y el procedimiento empleados en ambos casos son los del riego, que según los últimos estudios históricos fue regulado en las Cortes de Nájera de 1185. He tratado el tema con más detalles y documentación en "El procedimiento judicial de riego entre nobles y la fecha de composición de la Historia Roderici y el Poema de mio Cid," Cuadernos de Historia de España (en prensa).

traducción literal del incipit de la HR:<sup>234</sup>

Aquis compieça la gesta de mio Çid el de Bivar (1085)  
 Hic incipit gesta de Roderici Campi Docti (921)

En la segunda parte del verso el poeta llama a Rodrigo "mio Cid," fórmula de respeto que no aparece en los diplomas de Rodrigo ni en la historiografía de la época, sea latina o árabe. Es muy probable, por tanto, que se trate de una innovación del poeta. Con la mención de Vivar, villa situada en el valle del río Ubierna, se introduce el tema de Burgos, que tampoco figura en las primeras obras dedicadas al héroe castellano. La villa aparece mencionada en la "Carta de arras" que Rodrigo otorgó a Jimena, un documento que parece haber conocido el autor del poema en el cual figuran posesiones de Rodrigo "in Vivare" e "in Ovirna."<sup>235</sup>

El verso 1085 es un verso clave en el poema pues se ha tomado como indicación de la división entre el "Primer cantar" y el "Segundo," separación que no está señalada gráficamente en el único manuscrito de la obra que ha llegado a nuestros días. En efecto, en el manuscrito el texto está copiado en forma continua, un verso en cada

---

<sup>234</sup> Las citas han sido tomadas de la edición de Colin Smith del Poema de mio Cid (Madrid: Cátedra, 1983), y de la edición de Menéndez Pidal de la HR en La España del Cid, 7ª ed., vol. II (Madrid: Espasa-Calpe, 1969) 921-71.

<sup>235</sup> Véase mi estudio: "¿El autor del Poema de mio Cid conocía la 'Carta de arras'?", La Corónica 22 (1993): 66-71.

línea, sin ninguna clase de división física o titulado. La división moderna en tres cantares se basa, principalmente, en los versos de apertura (1085) y de cierre (2276-7) del "Segundo cantar." El "Tercer cantar" comienza, además, con una letra mayúscula grande que falta, naturalmente, en el "Primer cantar" pues ha caído la primera hoja del manuscrito. Tampoco comienza con una mayúscula grande el primer verso del "Segundo cantar." Este indicio tiene, sin embargo, un valor relativo pues las otras doce mayúsculas grandes que se hallan en el manuscrito no indican divisiones importantes en el texto.<sup>236</sup> La división del poema en tres cantares y los títulos son obra de los editores modernos, que siguen en este aspecto la división establecida por Lidforss en 1895 y Menéndez Pidal en 1911.

En cuanto a la palabra "gesta," presente en el incipit de la HR y en el primer verso del "Segundo cantar," parece ser un término erudito pues aparece en el comienzo de

---

<sup>236</sup> La mayor parte de las mayúsculas grandes se trazaron en la primera línea del folio y parecen ser un mero adorno en los "Cantares primero" y "Segundo." En cambio en el "Tercer cantar" las mayúsculas no se trazaron en la primera línea del folio e indican, en algunos casos, cambio de tirada. Las mayúsculas grandes que aparecen en el "Primer cantar" son: "P" primera línea (247), "D" segunda línea (494), "A" primera línea (561), "E" primera línea (675), "D" primera línea (974); en el "Segundo cantar:" "B" primera línea (1131), "A" séptima línea (1801), "A" primera línea (1847), "A" línea 18 (2113); en el "Tercer cantar:" "E" línea 18 (2278), "A" línea 14 (2428), "P" segunda línea (2761), "A" línea 17 (3392). Nótese que todas las mayúsculas grandes están contenidas en el nombre PER ABAD (sólo falta la "r"). Aunque el copista escribe "Abbat" en el manuscrito, "Abad" podría ser la forma vulgar del apellido.

numerosos textos compuestos en latín durante el siglo XII y se refiere a los "hechos memorables" que el autor se dispone a narrar.<sup>237</sup> Por tanto, parece inapropiado que el término "gesta," que sólo ocurre en este verso del PMC,<sup>238</sup> es decir en la primera línea del "Segundo cantar," señale que "aquí comienzan las hazañas del Cid" cuando ya se han narrado muchas de ellas en el "Primer cantar." Asimismo, la única ocurrencia de la palabra "cantar" con el significado de "poema" se da en el verso 2276: "Las coplas deste cantar aquis van acabando," que coincide, curiosamente, con el explicit del "Segundo cantar." En efecto, sólo el "Segundo cantar" es llamado "cantar" en el texto, por lo que resulta cuestionable denominar de esta forma a las tres partes del poema, como suelen hacer los críticos contemporáneos. En cuanto a la palabra "coplas," otro término del metalenguaje poético, se halla solamente en este verso del poema.

Para entender la importancia de los términos "gesta," "cantar" y "coplas," que sólo aparecen una vez cada uno y únicamente en el "Segundo cantar," hay que tener en cuenta

---

<sup>237</sup> La vida de San Pedro, conservada en un breviario de Osma, comienza "Ilustrium gesta virorum...," la Historia Compostelana "Patres antiqui, de instructione et eruditione posterum solliciti, regum atque ducum gesta...," la Historia Silense (o Seminense) "Hac itaque necessitudine ingruente et scriptores defuere et yspanorum gesta silentio preteriere...," el Carmen Campi Doctoris "Ella (sic) gestorum possumus referre." El subrayado en los textos es mío.

<sup>238</sup> Franklin M. Waltman, Concordance to "Poema de Mio Cid" (University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1972) 226.

que "nuevas" y "razón," los vocablos empleados en el abrupto explicit del "Tercer cantar," ocurren 25 veces y 29 veces respectivamente, apareciendo cada uno, además, en los tres cantares.<sup>239</sup>

La contradicción de que en el verso 1085 se declare que comienza la "gesta" del Cid, cuando el poema lleva un tercio de extensión y el autor ya ha narrado tres de las campañas del Cid, ha dado lugar a numerosas especulaciones que intentan explicar el significado del verso. En el "Vocabulario" de su edición crítica del Cantar de mio Cid, Menéndez Pidal acepta para el vocablo "gesta" el significado "cantar, parte de un poema" recordando la opinión de Milá y Fontanals de que "el poeta llama a las partes de su composición 'gesta' y 'cantar'." Sin embargo, en el mismo artículo del "Vocabulario" indica que "más generalmente, 'gesta' designa, según su etimología, 'hechos memorables, hazañas'... y también pudiera tomarse en este sentido la referida expresión 'gesta de myo Çid' que usa nuestro poema." Este es el significado de la palabra "gesta" en textos medievales tales como el Alexandre y las obras de Berceo.<sup>240</sup>

En las últimas décadas, la acepción "parte de un poema" atribuida a la palabra "gesta" por Milá y Fontanals y

---

<sup>239</sup> Waltman, Concordance 314-5, 374.

<sup>240</sup> Ramón Menéndez Pidal, Cantar de mio Cid, 4ª ed., vol. II (Madrid: Espasa Calpe, 1969) 708.

Menéndez Pidal ha sido rechazada por Orduna<sup>241</sup> y Montaner,<sup>242</sup> ya que una lectura atenta del texto muestra claramente que el término significa en el poema "hechos memorables, hazañas." Según Montaner, la palabra "gesta" no puede significar "cantar" pues esta acepción carece de documentación antigua, y menos aún en el sentido concreto de "parte de un poema épico." Por tanto, debe tener el significado etimológico de "hazañas," único significado presente en los testimonios aducidos por Menéndez Pidal y Corominas y Pascual. El significado del verso 1085, según Montaner, es "Aquí comienza (el relato de) la hazaña del Cid," refiriéndose a la campaña de Valencia. Pero Montaner no explica por qué indica el autor en el verso 1085 que allí comienzan las hazañas de Rodrigo, cuando ya ha relatado otros hechos memorables de la historia del Cid (la toma de Castejón y de Alcocer, el enfrentamiento con el conde de Barcelona), a los cuales dedica, en verdad, más versos que a la narración de la conquista de Valencia.

A una conclusión similar a la de Montaner ya había llegado Michael. Para Michael, el significado del verso pudo haber sido: "Aquí empieza la mayor hazaña del Cid," es decir la campaña del Levante que dio lugar a la conquista de

---

<sup>241</sup> Germán Orduna, "El 'Cantar de las Bodas:' las técnicas de estructura y la intervención de los dos juglares en el Poema de mio Cid," Studia hispanica in honorem R. Lapesa, vol. II (Madrid: Gredos, 1972) 411-431.

<sup>242</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 496.

Valencia. Aunque también cabría la posibilidad de que el verso hubiera sido interpolado por un juglar. Pero si el poeta incluyó el verso 1085 con la intención de indicar un cambio de estructura, no lo hizo, en opinión de Michael, en el momento más oportuno, ya que al final del "Primer cantar" el rey Alfonso ha recibido el primer obsequio y ha perdonado a Alvar Fáñez, pero no al Cid; éste no ha cumplido todavía la promesa que hizo al abad de Cardeña, ni ha realizado su esperanza de llevar de la mano a sus hijas hasta el pie del altar.<sup>243</sup> Michael indica, además, que el poema está construido en base a dos tramas (el deshonor político del Cid ocasionado por el destierro y el descrédito personal y familiar derivado de la afrenta hecha a sus hijas) que se entrelazan estrechamente. Por tanto, la división tradicional del poema en tres cantares no se ajustaría bien a la estructura bipartita total de la obra. Tampoco cabría dividir al poema en dos partes bien diferenciadas, pues el autor introduce tempranamente en la primera parte del poema el tema de la ambición de los infantes que desencadena los hechos de la segunda parte. Al no poder explicar el significado del verso 1085 en esta estructura bipartita, Michael recurre a la hipótesis del juglar que habría interpolado este verso para introducir un descanso en una representación viva de la obra.

Montaner, en cambio, justifica el verso 1085 como una

---

<sup>243</sup> Michael, Poema de mio Cid 36-37.

división interna del poema, aunque de menor importancia que la que divide los "Cantares segundo" y "Tercero." Se basa en la utilización del verbo "começar" en los versos 1085 y 1090, en la oposición entre las tierras del interior, "d'acá"<sup>244</sup> (1088-1090), y el litoral levantino, "essa part" (1090-1091), y en el tono de recapitulación de casi toda la tirada 64, la primera del "Segundo cantar," que no se da en los cambios de escenario del "Primer cantar."<sup>245</sup> Ya Richthofen había opinado que la tirada 64 era un magnífico comienzo para un poema heroico. Esta es una de las razones que lo llevaron a postular la independencia del "Segundo cantar" y su precedencia en el tiempo respecto de los otros dos cantares.<sup>246</sup>

Lo cierto es que la crítica, si es que se ha planteado este problema en términos ecdóticos, hasta ahora no ha podido explicar satisfactoriamente la presencia de un incipit en el "Segundo cantar" cuando falta en el "Cantar tercero" y también en el "Primero," aunque en éste se justifica por la falta de la primera página de la obra. Tampoco se ha hallado una justificación razonable a la presencia del explicit del "Segundo cantar" (2276-2277), que

---

<sup>244</sup> Sin embargo, hay que tener en cuenta que la expresión "d'acá" no aparece en el manuscrito, en el cual se lee claramente "duca." La lectura "d'acá" es una enmienda propuesta por Bello que adopta Montaner.

<sup>245</sup> Montaner 496.

<sup>246</sup> Erich von Richthofen, Nuevos estudios épicos medievales (Madrid: Gredos, 1970) 138.

contrasta con la ausencia de versos de cierre en el "Primer cantar." Hay que tener en cuenta, además, que no parece que existieran divisiones formales en otros poemas épicos españoles o en los franceses.<sup>247</sup> Si sumamos a esto que el incipit del "Segundo cantar" coincide exactamente con el de la HR y que esta historia en latín es la fuente principal de los hechos narrados en el "Segundo cantar," según veremos a continuación, los versos 1085 y 2276-77 parecen indicar una cierta independencia del "Segundo cantar" con respecto al resto del poema.

COMPARACION DE LA HISTORIA RODERICI CON EL "SEGUNDO CANTAR"  
DEL POEMA DE MIO CID

Los versos del "Segundo cantar" que se pueden identificar con facilidad con el texto de la HR son numerosos. Vamos a hacer un repaso de ambos textos señalando coincidencias verbales, conceptuales y otras similitudes, siguiendo aproximadamente el orden de los versos del "Segundo cantar."

---

<sup>247</sup> Colin Smith menciona dos poemas épicos franceses divididos en partes, pero estos poemas son mucho más extensos que el PMC. Fouques de Candie, dividido en seis partes, tiene 14.916 versos y no hay testimonio alguno de que el autor del PMC lo conociera. La Chevalerie d'Ogier, compuesto hacia 1085 y dividido en tres partes, tiene 12.346 versos. The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 167.

Las enormes riquezas adquiridas por el Cid y los suyos que según el poeta son difíciles de contar, "Tan ricos son los sos que non saben que se an" (1086), son mencionadas en la HR en diversas ocasiones:

Tantum igitur et tam preciosissimam in urbe hac  
 adquisivit pecuniam, quod ipse et universi sui facti  
 sunt divites et locupletes ultra quam dici potest

(961.3-5)

Rodericus igitur et omnes sui tunc sunt nimis ditati,  
 et multo auro et argento, et vestibus preciosissimis,  
 et equis et palafredis...atque thesauris  
 inenarrabilibus (962.15-8)

Descripciones similares del botín, aunque menos enfáticas, aparecen en el "Primer cantar" (110, 1084) y en el "Tercero" (2482).

La estancia del Cid en Zaragoza es aludida en los primeros versos del "Segundo cantar:" "dexado a Saragoça e las tierras duca" (1088). En la HR se narra la larga estadia de Rodrigo en Zaragoza luego del primer destierro, mencionándose además dos veces que el Campeador sale de esta ciudad:

Egressus tandem de Cesaraugusta, cum maximo et  
 innumerabili exercitu intravit terras de Calagurra et

de Nagera (955.2-3)

Egressus autem cum exercitu suo de Cesaraugusta, cepit iter arripere ad Valentiam (957.5-6)

Evidentemente en el "Segundo cantar" se alude a la segunda salida de Rodrigo, pues éste inicia entonces su lucha contra los moros y pone sitio a Valencia. Sabemos que en la primera salida Rodrigo se dirige a la Rioja, a las tierras de su enemigo García Ordóñez, para vengarse del ataque del rey Alfonso a Valencia.

Con respecto a las conquistas del Cid en el Levante, todas, excepto Xerica, figuran en la HR. La toma de Onda y de Almenar, mencionadas en el verso 1092: "Mio Çid gaño a Xerica e a Onda e Almenar," se narran en la biografía latina:

...in loco qui dicitur Ondia, reparavit quendam castrum fecitque eum fortem (942.13-4)

Rodericus...inclusit eum in oppido quod dicitur Almenara. Oppidum autem obsedit, et tribus mensibus undique fortiter debellavit; quibus transactis, viriliter cepit (965.22-4)

La captura de Borriana, "tierras de Borriana todas conquistas las ha" (1093), aunque no se menciona en la historia latina como conquista del Cid, aparece varias veces

como lugar de residencia temporaria de Rodrigo, como territorio suyo, lo cual implica que había sido conquistada:

Rodericus autem permansit in Burriana tamquam lapis immobilis (943.12-3)

Rodericus quippe metatus est castra sua in Burriana  
(951.13-4)

Rodericus vero moratus est in Burriana in partibus Valentie (951.16)

Rodericus vero, egressus ab urbe Valentia, ad eum in Burriana pervenit (963.16-7)

La importante conquista de Murviedro presenta coincidencias en ambos textos. En el poema, se atribuye a la merced divina la toma de la ciudad:

Ayudol el Criador, el Señor que es en çielo  
El con todo esto priso a Murviedro  
ya vie Mio Çid que Dios le iva valiendo (1094-6)

La misma actitud piadosa se registra en la historia latina:

"...ibidem tibi Deo vero missam te laudando facerem celebrare." Finita itaque huiuscemodi oratione, oppidum Muri Vetuli ilico obsedit (966.6-8)

Al describir el despliegue de las tiendas de los hombres del Cid, "açerca de Murviedro tornan tiendas a fincar" (1101), se utiliza una expresión que aparece en varias ocasiones en el "Segundo cantar" (1631, 1645, 1657). Una expresión semejante aparece repetidamente en la HR:

...sua tentoria fixit (926.21)

Illic autem fixit tentoria sua...(934.12-3)

Rodericus autem morabatur in illo loco in quo fixerat tentoria sua...(935.13-4)

El pan y el vino mencionados en el asedio a Murviedro, "bevemos so vino e comemos el so pan" (1104), aunque en otro contexto se hallan también en la HR:

...panis etiam et vini et carnis copia illud copiose replevit (953.25)

Más importante es la ocurrencia de la palabra "soldada" con el significado "paga de soldado." Aparece en un pasaje en que el Cid exclama: ";ali pareçra el que mereçe la soldada!" (1126), poco antes de la toma de Murviedro. Esta palabra se utiliza varias veces en el texto latino. Antes de iniciar la campaña del Levante que condujo a la sumisión de Valencia, Murviedro y Alpuente, es decir en circunstancias similares a las del verso 1126, se repite dos veces que

Rodrigo distribuyó la soldada entre sus hombres:

...suis militibus donans solidatam (934.5-6)

Data itaque solidata...(934.7)

Más tarde, Rodrigo ofrece en tono irónico "pagar su soldada" al conde de Barcelona:

Dabo quidem vobis vestram solidatam, sicut dare vobis soleo... Accipies quidem a me tuam solidatam, quam tibi dare soleo (Carta del Cid al Conde de Barcelona, 947.1, 25-6)

En el "Primer cantar" aparece una vez esta palabra, cuando el Cid promete a Martín Antolínez doblarle su soldada: "Si yo bivo doblar vos he la soldada" (80). Pero en este caso el vocablo no tiene una correspondencia directa con la HR.

Corominas, en su Breve diccionario etimológico, fecha el primer testimonio de la palabra "soldada" h. 1140, seguramente por el PMC, ya que esta fecha es la atribuida por Menéndez Pidal a la redacción final del poema tal como lo conocemos. "Soldada" deriva del latín tardío SOLIDUS (adjetivo sustantivado) "cierta moneda de oro, ducado." En la Edad Media "sueldo" sigue siendo nombre de una moneda, con cuyo valor coincidía la paga de un soldado, de ahí el significado "paga de soldado," con que aparece tanto en el

poema como en la HR.

Más adelante, cuando el Cid y los suyos ocupan Murviedro, lo hacen, según el poeta, con grandes ganancias: "entravan a Murviedro con estas ganancias que traen grandes" (1153). Lo mismo se especifica en la HR:

In ipso autem castro (Murviedro), quamvis evacuato,  
multas invenuerunt divitias (969.21-22)

Además, llama la atención la repetición del verbo "intrare" del pasaje en cuestión, verbo con el cual comienza el verso 1153 del poema que citamos más arriba:

Rodericus ad intrandum castrum milites suos permisit,  
quibus castrum ascendere ac intrare omnino precepit.  
Illi vero castrum continuo intraverunt... (969.11-13)

La toma de Cebolla ("prisieron Çebola e quanto que es i adelant" 1150), se registra también en el texto latino:

Castrum quidem Cepulle undique fortiter debellatum tunc  
continuo cepit (958, 1-2)

La ocupación de Peña Cadiella, mencionada sucintamente por el poeta: "ganaron Peña Cadiella las exidas e las entradas" (1163), se narra con más detalle en la HR:

Quo in loco quendam castrum, qui dicitur Pennacatel,  
quod sarraceni funditus destruxerant, multis et firmis  
edificiorum munitionibus rehedificavit...(953.19-21)

Con respecto a la expresión "las exidas e las entradas," una frase legal muy antigua que según Colin Smith significa "todos los términos de un terreno," aparece en la HR cuando al hablar del sitio de Murviedro se dice que Rodrigo "egressum a castello et ingressum ad castellum omnino prohibuit" (966.11-2). La expresión se halla una vez más en el texto del poema en el "Segundo cantar" (1572). El hecho de que esta frase tan particular sólo aparezca en el "Segundo cantar," diferencia a éste de los otros dos cantares y es un indicio más de su independencia.

La descripción del asedio de Valencia tiene numerosos puntos en común en ambos textos. El poeta describe los daños causados a los valencianos durante el asedio:

A los de Valençia escarmentados los han,  
non osam fueras exir nin con el se ajuntar;  
tajava les las huertas e fazia les grand mal;

(1170-2)

El autor de la HR narra sucesos similares, destacándose el detalle de la destrucción de las mieses, que son "tajadas" en el texto poético y comidas por los caballos en la

historia latina:

Rodericus fixit castra sua iuxta Valentiam. Messes  
quidem illorum cum equis cepit comedere, eorumque domus  
forinsecas destruere (958.9-11)

Varios episodios del sitio de Valencia descritos por el poeta recuerdan notablemente aspectos del sitio de Murviedro narrados en la HR. En efecto, los dramáticos acontecimientos que según el autor de la HR se registraron durante el largo asedio a la ciudad de Murviedro fueron reproducidos en muchos casos literalmente por el poeta para describir el asedio que puso el Cid a Valencia. Por ejemplo, las quejas de los habitantes de la ciudad ("Mal se aquexan los de Valençia que non saben ques far" 1175), tienen un paralelo notable en los lamentos de los habitantes de Murviedro descritos en el texto latino:

...afflictos et coactos, locuti sunt ad invicem: "Quid miseri faciemus?" (966.14-5)

Aunque el dramatismo del texto latino se pierde, en parte, al ser reproducido como discurso indirecto por el poeta, la coincidencia textual sigue siendo evidente.

También la descripción de la hambruna ("Mal cueta es señores, aver mingua de pan/ fijos e mugieres ver lo murir

de fanbre" 1178-9), sigue de cerca el texto de la historia latina:

Jam enim nos et uxores nostre et filij atque filie fame proculdubio moriemur (966.19-20)

El poeta da relieve a la escena al dirigirse directamente a su público y hacerlo reflexionar sobre estas tristes circunstancias ("Mal cueta es señores..."), que no serían ajenas a un público medieval.

El pedido de auxilio de los habitantes de Valencia al rey de los almorávides ("por el rey de Marruecos ovieron a enbiar" 1181), se registra también en la HR:

Ad Iuzeph, et ad omnes Yspaniarum duces quicumque erant sub imperio Iuzeph, litteras suas continuo miserunt, in quibus, ut cum immenso exercitu ad Valentiam venirent et de manu Roderici et de eius imperio eosdem liberarent, eis notificaverunt (959.23-7)

Otro detalle relacionado con tal pedido, el plazo otorgado por el Cid a los sitiados para que éstos pudieran pedir ayuda a sus aliados ("Metiola en plazo si les viniessen huviar" 1208), parece originarse en la HR:

"Homines Valentie, usque ad mensem augustum spatium et

indutias vobis libenter dabo. Si vero interim Iuzeph  
venerit et vobis succurrerit..." (959.17-19)

El Cid otorga también un plazo para rendirse a los  
habitantes de Murviedro, según la HR:

Rodericus autem plane perpendens quia nichil eis hoc  
valeret, indutias .xxx. dierum eisdem dedit (967.5-7)

Y éstos piden socorro a Yúcef y otros posibles aliados:

Jlli autem miserunt interim nuntios suos ad regem  
Iuzeph et ad moabitas et ad regem Aldefonsum et ad  
Almuzahen regem Cesaraguste et ad Albarrazin regem  
atque comitem barcinonensem, quatinus usque .xxx. dies  
eis succurrere venire omnino minime desisterent

(967.8-12)

Por tanto, la narración del sitio de Valencia podría haberse  
inspirado casi en su totalidad en la toma de Murviedro  
siguiendo el relato de la HR, un texto rico en situaciones  
dramáticas que el poeta habría aprovechado para narrar el  
momento culminante de la carrera militar de Rodrigo, es  
decir la conquista de Valencia.

La descripción del cuantioso botín cobrado por Rodrigo  
y los suyos tras la conquista de Valencia ("el oro e la

plata ¿quien vos lo podrie contar?/ Todos eran ricos  
 quantos que alli ha" 1214-5), ofrece un paralelo notable con  
 el texto latino:

Invenit et adquisivit utique in ea multas et  
 innumerabiles peccunias copiam, videlicet auri et  
 argenti inmensam et numero penitus carentem...

(960.30-1, 961.1)

Tantam igitur et tam preciosissimam in urbe ac  
 adquisivit peccuniam, quod ipse et universi sui facti  
 sunt divites et locupletes ultra quam dici potest

(961.3-5)

Una coincidencia exacta entre el texto del poema y la  
HR se da en el número de soldados enemigos que atacan  
 Valencia tras la conquista de la ciudad:

[A] aquel rey de Sevilla el mandado legava  
 que presa es Valençia, que non gela enparan;  
 vino los ver con .xxx. mill de armas (1222-4)

El mismo número de soldados musulmanes aparece en la  
 historia latina comandados por el caudillo almorávide  
 Mahumeth, quien se enfrenta a Rodrigo en Bairén:

...Mahumeth sobrinus Iuzeph regis moabitarum et

hysmaelitarum cum inmenso exercitu, videlicet xxx.<sup>a</sup>  
 milia militum omnibus armis bene munitorum...

(963.30, 964.1-3)

Aunque en el poema el autor se refiere a los soldados enviados por el rey de Sevilla y en el texto latino a los enviados por Yuçef y comandados por su sobrino, nótese que además de coincidir exactamente en el número de soldados enemigos, en ambos textos aparecen complementos similares ("de armas," "armis bene munitorum"). En una nota al verso 1230, Colin Smith señala que en lugar de "aquel rey de Sevilla" en el manuscrito se lee "aquel rey de marruecos." Teniendo en cuenta que en el verso 1222 el autor ha hecho alusión al rey de Sevilla, Smith considera que la referencia al "rey de marruecos" es un error del copista y lo corrige.<sup>248</sup> También lo corrige Menéndez Pidal en su edición crítica del poema. Ian Michael retiene la lección "de Marruecos" e indica que "el general almorávide a quien probablemente se refiere había venido originalmente de Marruecos, y a partir de 1091 Sevilla pertenecía al imperio almorávide marroquí. Por tanto, como el mismo Menéndez Pidal señaló (ed. crít., p. 851), resulta curioso que la alusión es acertada, si la interpretamos como 'Aquel rey oriundo de

---

<sup>248</sup> Colin Smith, ed., Poema de mio Cid (Madrid: Cátedra, 1983) 184.

Marruecos.<sup>249</sup> Montaner, por su parte, opina que la defensa de Michael de la lección del manuscrito es infundada, pues el confuso conocimiento de la historia andalusí que muestra el autor del poema impide interpretar el verso como "el emir (sevillano) procedente de Marruecos."<sup>250</sup> Sin embargo, parece claro que la confusión proviene de los cambios que el poeta introdujo en la fuente que utilizaba, es decir la HR, donde se menciona específicamente a Yuçef, el rey de Marruecos.

El incidente de los enemigos que se ahogan en la fuga ("en el passar de Xucar i veriedes barata,/ moros en aruenço amidos beber agua" 1228-9), también aparece en la HR con ocasión de la batalla de Bairén:

Jnmensa nimirum illorum pars fugiendo in mari est  
submersa et suffocata (965.1-2)

En el poema se menciona el gran botín cobrado por el Cid tras derrotar al rey de Sevilla:

Tornado es mio Çid con toda esta ganança.  
Buena fue la de Valençia quando ganaron la casa,  
mas mucho fue provechosa sabet, esta aranca(n)da  
a todos los menores cayeron .c. marcos de plata

---

<sup>249</sup> Ian Michael, ed., Poema de mio Cid (Madrid: Castalia, 1981) 165.

<sup>250</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona, Crítica, 1993) 337 nota 1230.

(1231-34)

Lo mismo se narra en la historia latina tras la derrota de los musulmanes en Bairén:

Devictis itaque et interemptis sarracenis, cunctarum eorum substantiam victores christiani depredati sunt. Universa quoque eorum spolia, videlicet aurum et argentum, equos et mulas et arma optima et plures divitias, post habitam victoriam sufficienter ibidem acceperunt (965.3-7)

De particular interés es la descripción que hace el poeta en varias ocasiones de la expresión alegre del Cid ("Alegre era el Çid" 1157; "Alegre era el Campeador" 1219; "Ya folgava mio Çid" 1221). Otro tanto hace el autor de la HR:

Rodericus...robusto animo gaudenter expectavit (956.16)

El Cid sonríe en el poema ("Alegras le el coraçon e tornos a sonrrisar" 1266) y también en el texto latino:

Rodericus...ylari vultu (944.4)

Aunque referido al moro Avengalvón, hay un hemistiquio en el

poema que se acerca mucho a la expresión latina ("sonrisando se de la boca hivalo abraçar" 1518). La misma expresión aparece referida a Alvar Fáñez ("Sonrisos de la boca Minaya Albar Fañez" 1527).

La sonrisa del rey Alfonso ("sonrisos el rey, tan velido fablo" 1368), tiene también un antecedente en el texto latino:

...ylari vultu rex Aldefonsus (933.6)

El uso de la pareja inclusiva "moros e christianos" (1242), de larga tradición en la literatura castellana, parece proceder a su vez de la historia latina:

...tam christiani quam pagani (947.20-1)

El ritual del besamanos, que se menciona repetidamente en el poema como símbolo esencial de vasallaje, pero también como gesto de gratitud o ruego (1252, 1338, 1854), aparece en la HR:

"Rex inclite semperque venerande, dominus meus  
Rodericus, tuus fidelissimus vassallus, me misit ad te,  
rogans, tuas osculando manus...(938.9-11)

De gran importancia son las referencias a la cultura

escrita en el PMC. Las cartas y otros escritos de Rodrigo que se mencionan en el "Segundo cantar" ("Escrivien cartas, bien las sello" 1956; "meter los he en escripto e todos sean contados" 1259) aparecen también en la HR. En efecto, en este texto se menciona en varias ocasiones que Rodrigo escribe cartas, además de poner por escrito los cuatro juramentos que envía al rey:

Rodericus...misit alteros legatos cum suis litteris ad  
Almuctaman (928.2-3)

...excond[i]ctionis et excusationis per se ipsemet  
iudicavit, et sub scripto posita tandem regi direxit  
(938.30-1)

...iussit continuo suam epistolam scribere (945.28-9)

En cuanto al sello del verso 1956 antes citado, aparece en las capitulaciones de conquista que según la historia latina son concedidas al Cid "sigillo scriptam et confirmatam" (933.12), aunque el sello es usado por el rey, no por Rodrigo. La mención del sello es un anacronismo en ambos textos, pues su adopción por parte de la cancillería regia no puede datarse antes de 1146. En efecto, el sello más antiguo conservado en Castilla aparece en un documento oficial de la cancillería de Alfonso VII de dicho año. Los grandes señores laicos como el Cid del poema comenzaron a usar sellos con posterioridad a esa fecha y su uso se

generalizó entre éstos recién a principios del siglo XIII. La mención de los sellos en el PMC sirvió a Russell para cuestionar la fecha temprana de composición del poema propuesta por Menéndez Pidal.<sup>251</sup>

El botín se valúa en marcos, una moneda de cuenta castellana que equivalía a ocho onzas de oro o de plata, tanto en el poema ("en el aver monedado .xxx. mill marcos le caen" 1217; "entre oro e plata fallaron tres mill marcos" 1737), como en la HR. En el texto latino se refiere que, tras capturar al conde de Barcelona, Rodrigo pidió al conde un rescate en marcos de oro de Valencia:

..quatenus ob redemptionem suam .LXXX. milia marcas de auro Valentie sibi darent (949.10-2)

En el "Segundo cantar" también se evalúa en marcos el donativo que envía el Cid al monasterio de Cardeña ("e mando mill marcos de plata a San Pero levar" 1285). Como en el poema, en la HR el monasterio aparece asociado con ricos presentes, aunque en la historia latina es Jimena la que envía un cuantioso donativo a los monjes de Cardeña:

---

<sup>251</sup> Peter Russell, "Algunos problemas de diplomática en el Poema de mio Cid, y su significación," Temas de "La Celestina" y otros estudios (Barcelona: Ariel, 1978) 15-33. Véase también el estudio de Richard Fletcher, "Diplomatic and the Cid revisited: the seals and mandates of Alfonso VII," Journal of Medieval History 2 (1976): 305-337.

Uxor Roderici... ad monasterium sancti Petri Caradigne  
detulit ibique non modicis muneribus (971.21-2)

Otra coincidencia es que en ambos textos Jimena aparece en relación directa con el monasterio de Cardeña. Según el poeta, Jimena y sus hijas se acogen a dicho monasterio durante el destierro del Cid. El autor de la HR, en cambio, refiere que tras abandonar Valencia en 1102 Jimena hizo sepultar el cuerpo de Rodrigo en el monasterio, ofreciendo "non modicis muneribus" por el alma de su esposo.

El episodio del "enviado" del Cid al rey presenta similitudes en ambos textos, aunque el personaje de Alvar Fáñez, que según los documentos de la época poco tuvo que ver con el Cid, no figura en la HR.<sup>252</sup> En el poema el Cid pide a Alvar Fáñez que vaya a Castilla a entrevistarse con el rey:

---

<sup>252</sup> En el artículo "¿El autor del Poema de mio Cid conocía la 'Carta de arras'?," La Corónica 22 (1993): 66-71, señalo que el nombre de Alvar Fáñez y su parentesco con el Cid, así como el de otros personajes del poema, aparecen en la "Carta de arras" que Rodrigo otorgó a Jimena en 1074, lo que podría indicar que ésta es la fuente en que se inspiró el poeta al asignar a Alvar Fáñez el papel de compañero inseparable del Cid. En la historia, Alvar Fáñez fue un guerrero casi tan grande como Rodrigo y un personaje importante en la corte de Alfonso VI. Llegó a ser gobernador de Toledo, ciudad en la que logró resistir el asedio almorávide. Este episodio es recordado encomiásticamente en la Chronica Adefonsi Imperatoris. También en el Poema de Almería se dedican numerosos elogios a su figura. Su fama llegó hasta el siglo XIV, cuando don Juan Manuel lo hizo protagonizar el "Enxemplo XXVII" del Libro del conde Lucanor et de Patronio. En éste se recuerda correctamente que Alvar Fáñez estuvo casado con una hija del conde Pedro Ansúrez y que pobló Yxcar, al sur de Valladolid.

Si a vos ploguiere, Minaya, e non vos caya en pesar,  
 enbiar vos quiero a Castiella do avemos heredades,  
 al rey Alfonsso mio señor natural (1270-2)

En el texto latino la situación es similar, sólo que no se menciona el nombre del enviado:

Rodericus...quendam militem suorum probissimum...ad  
 regem misit (938.5, 8)

Según el poeta, el ruego al rey va acompañado de la mención del ritual besamanos:

Besava vos las manos mio Çid lidiador  
 los pies e las manos como a tan buen señor  
 quel ayades merçed, ;si vos vala el Criador!  
 (1322-24)

Otro tanto sucede en la HR:

Rodericus...rogans, tuas osculando manus (938.10-1)

La expresión "pedes osculans" también aparece en la HR como gesto de gran deferencia hacia la figura del monarca, aunque en este caso es Jimena la que besa los pies al rey Alfonso VI, al recibirlo en Valencia después de la muerte del Cid:

Quem uxor Roderici miseranda pedes osculans eius maximo  
[gaudio] recepit (971.6-7)

En el poema Alvar Fáñez pone de manifiesto la fidelidad de Rodrigo al rey ("razonas por vuestro vassallo e a vos tiene por señor" 1339). Lo mismo hace el enviado de Rodrigo en la historia latina:

Rodericus, tuus fidelissimus vassallus... (938.9-10)  
...nullus miles ad te fideliter adiuvandum omnium  
illorum (938.20-1)

Los enemigos del Cid que lo calumnian en la corte del rey Alfonso están representados en el poema por el conde García Ordóñez:

Mager plogo al rey mucho peso a Garçi Ordoñez:  
";Semeja que en tierra de moros non a bivo omne  
quando assi faze a su guisa el Çid Campeador!"  
(1345-7)

Estos enemigos aparecen también en la HR, aunque no se especifican sus nombres:

...inimici sui (de Rodrigo) illum false reptaverunt  
coram te... mentiti sunt ut falsi et mali, et sunt sine

bona fide (938.12-3, 18-9)

Pero la histórica enemistad entre el Cid y el conde y sus parientes se recoge no sólo en el poema ("Peso al conde don Garçia e mal era irado,/ con .x. de sus parientes a parte davan salto" 1859-60), sino también en la HR. En la historia latina se narra que el Cid se vengó del ataque del rey Alfonso VI a Valencia en tierras de su enemigo García Ordóñez, quien junto a sus parientes amenazó con enfrentarse a Rodrigo:

Quo in loco Garsia Ordoniz et omnium parentum suorum nuntii ad eum venerunt, qui ex parte comitis et omnium parentum suorum, ut ibidem .vii. diebus et non amplius expectaret, [e]idem retulerunt; si vero id ageret, comes cum parentibus suis cum eo pugnare proculdubio non dubitaret (955.15-6, 956.1-3)

Comes autem Garsias Ordoniz congregavit omnes parentes suos et potentes...(956.6-7)

El objetivo del Cid al enviar a Alvar Fáñez como intercesor ante el rey era obtener la liberación de Ximena y de sus hijas:

'Merçed vos pide el Çid, si vos cayesse en sabor,  
por su mugier doña Ximena e sus fijas amas a dos:

saldrien del monesterio do elle las dexo  
e irien pora Valençia al buen Campeador.' (1351-4)

Aunque en la HR no se menciona que el Cid mande pedir al rey la liberación de su esposa e hijos, sí consta que estos fueron liberados:

Rex...uxorem et liberos ad eum redire permisit  
(938.27-8)

En el poema no se narran situaciones especialmente penosas para Jimena, excepto la de la separación misma. Sin embargo, cuando Jimena llega a Valencia y ve al Cid después de una larga separación, exclama: "¡Merçed, Campeador en buen ora çinxiestes espada!/ Sacada me avedes de muchas verguenças malas" (1595-6). El sentido de estos versos se explica si tenemos en cuenta lo que narra el autor de la HR con respecto a la prisión que sufrieron Jimena y sus hijos:

Rex...suam uxorem et liberos in custodia illaqueatos  
crudeliter retrudi (937.25-6)

A propósito de la prisión de Jimena dice Rodrigo en uno de sus juramentos:

"Sine merito, sine ratione et absque omni culpa abtulit

mihi meum honorem, et captivavit meam uxorem, tam  
magnum et crudelissimum mihi fecit desonorem!"

(941.8-10)

Es muy posible, pues, que Jimena aluda en el "Segundo cantar" a su prisión, narrada en la HR, cuando menciona las "muchas verguenças malas" que ha sufrido. En cambio en el "Primer cantar" se ignora la prisión sufrida por Jimena.

En el poema el rey envía un "portero" para que acompañe a Alvar Fáñez y a Jimena hasta los confines de su reino ("Levedes un portero, tengo que vos avra pro" 1380). Según Eduardo de Hinojosa, los "porteros" eran ejecutores de las órdenes del rey. En León y Castilla sustituyeron en el siglo XII al antiguo sayón real o "exequutor" del período visigótico y de los primeros siglos de la Reconquista. Las principales atribuciones de los porteros eran: citar en nombre del rey, notificar sus mandatos y dar posesión a los que obtenían sentencia favorable del tribunal de la Corte.<sup>253</sup> El portero del poema tiene su antecedente en la HR, en la cual se menciona a un "portarium" en uno de los juramentos del Cid:

In hoc autem prelio non mentitus sum, sed ita feci  
sicut ille per portarium suum et per litteras mihi

---

<sup>253</sup> Eduardo de Hinojosa, "El derecho en el Poema del Cid," Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado (Madrid, 1899) 555-556.

mandavit (939.9-11)

El obispo de Valencia, Jerónimo de Périgord, aparece también en ambos textos. El obispo era un monje cluniacense francés que había llegado a la Península hacia 1096 como parte del séquito de Bernardo de Sédillac, primer arzobispo de Toledo. Su elección como obispo de Valencia tuvo lugar en 1098, cuando Rodrigo hizo consagrar como catedral la mezquita mayor de Valencia. Don Jerónimo permaneció en Valencia tras la muerte del Cid (año 1099), hasta la retirada final de los cristianos en 1102. Entonces fue nombrado obispo de Zamora y Salamanca, diócesis que gobernó hasta su muerte en 1120. En la catedral de Salamanca se guardan hasta el día de hoy dos diplomas de donaciones hechas por Rodrigo (año 1098) y Jimena (año 1101) a la Catedral de Valencia. En ambos documentos se menciona el nombre del obispo, Ieronimus, que no aparece en la HR. De estos diplomas podría haberlo tomado el poeta. En la HR el obispo de Valencia aparece brevemente. Tras la muerte de Rodrigo, el obispo es enviado por Jimena a pedir auxilio al rey Alfonso VI:

Uxor...episcopum civitatis ad regem Aldefonsum protinus  
direxit (971.3-4)

En el "Segundo cantar" el obispo también aparece

especialmente vinculado a Jimena. En efecto, en el último tramo del viaje de Jimena a Valencia don Jerónimo atiende constantemente a Jimena y a sus damas ("El obispo don Jheronimo -buen christiano sin falla-/ las noches e los dias las dueñas aguarda[va]" 1546-7). Una vez en la ciudad, el obispo recibe solemnemente a las señoras junto a sus sacerdote (1578-83).

La necesidad de abreviar la narración, de no aburrir al auditorio con demasiados detalles, se encuentra entre las preocupaciones del poeta. Esta se expresa, por ejemplo, en el verso 1310 ("dexare vos las posadas, non las quiero contar"). Colin Smith, siguiendo a Curtius, observa en las notas a su edición del PMC que frases similares pueden encontrarse en la épica francesa (por ejemplo Couronnement Louis, 269 y 1448; cuatro veces en Aymeri de Narbonne: "De ses jornees ne sai que vos contasse," etc.). Pero la necesidad de abreviar, de no ser prolijo en los detalles, ya estaba en la HR:

Bella autem et oppiniones bellorum...non sunt omnia scripta in libro hoc (933.17-8)

...seriatim narrare perlongum esse videretur, et forsitan legentibus in fastidium verteretur (970.17-8)

En un artículo sobre el "mester de clerecía," Francisco Rico indica que en las postrimerías del siglo XII la teoría

de la "brevitas" se convirtió en un prestigioso rasgo de modernidad. En el Ars Dictandi Palentina se prescribía: "in omni tractatu omnis prolixitas vitanda [est]." Según Rico, los "scolares clerici" que escribían en el siglo XIII tanto en latín como en castellano, al seguir esta preceptiva literaria pretendían más bien evitar la reprobación de sus pares que evitar la fatiga de los oyentes.<sup>254</sup> Como veremos más adelante, éste no es el único rasgo que comparte el PMC con otras producciones literarias del siglo XIII de carácter culto y compuestas por clérigos.

Las "heredades" del Cid son mencionadas repetidamente en el "Segundo cantar:"

(habla el rey:)

sirvan les sus heredades do fuere el Campeador.

Atrego les los cuerpos de mal e de ocasion (1364-5)

(dice el Cid:)

entrad conmigo en Valençia la casa,

en esta heredad, que vos yo he ganada. (1606-7)

yo ffincare en Valençia ca la tengo por heredad

(1472)

Estas "heredades" son objeto de un párrafo especial en la HR, en el que se cita un documento por el cual el rey le

---

<sup>254</sup> Francisco Rico, "La clerecía del mester" (Segunda parte), Hispanic Review 53 (1985): 141-2.

otorga a Rodrigo "iure hereditario" las tierras que conquistó a los moros:

(el rey le otorga al Cid) omnem terram vel castella que ipsimet posset adquirere a sarracenis in terra sarracenorum, iure hereditario prorsus essent sua; non solum sua, verum etiam filiorum suorum et filiarum suarum et tocuis sue generationis (933.12-6)

La actitud de los infantes de Carrión hacia el Cid cuando intentan congraciarse con éste a través de Alvar Fáñez, tiene algunas similitudes con el episodio de la HR en que el conde de Barcelona, después de ser liberado por Rodrigo, le ofrece su amistad. En el poema los infantes envían respetuosos saludos al Cid ("saludad nos a mio Çid el de Bivar" 1387), tal como hace el conde de Barcelona en la HR:

"Rodericum meum amicum ex parte mea nimium salutate..."  
(950.14-5)

Los infantes le hacen saber a Alvar Fáñez de su buena disposición hacia el Cid, lo que podría resultar beneficioso para éste ("somos en so pro quanto lo podemos far;/ el Çid que bien nos quiera nada non perdera" 1388-9). Lo mismo hace el conde en el texto latino:

"...eiusque me verum velle esse amicum et in cunctis necessitatibus suis coadiutorem, proculdubio eidem narrare non desista[ti]s" (950.15-7)

El Cid muestra desconfianza al conocer la propuesta matrimonial de los infantes, pues sabe del orgullo de la alta nobleza cortesana:

e piden me mis fijas pora los ifantes de Carrion.  
Ellos son mucho urgullosos e an part en la cort,  
deste casamiento non avria sabor (1937-9)

La misma actitud tiene Rodrigo hacia el conde en la HR:

Rodericus vero, audita pro nichilo habens, suum amicum esse et cum illo pacem habere se omnino negavit  
(950.20-1)

En el "Segundo cantar," es el rey el que convence a Rodrigo de realizar las bodas con los infantes:

"¡Oid me, las escuellas, cuendes e ifañones!  
Cometer quiero un ruego a mio Çid el Campeador;  
¡asi lo mande Christus que sea a so pro!  
Vuestras fijas vos pido, don Elvira e doña Sol,  
que las dedes por mugieres a los ifantes de Carrion.

Semejam el casamiento ondrado e con grant pro

(2072-7)

Mientras que en la HR son sus caballeros los que convencen a Rodrigo de acceder a las propuestas de paz y amistad del conde:

Cui sui milites et primates dixerunt: "Quid est hoc?  
Quid mali unquam fecit tibi comes Berengarius, quod tu  
non vis pacem habere cum illo?" (950.22-4)

Son los infantes y el rey los que solicitan al Cid la mano de sus hijas en el poema: "ellos vos las piden e mando vos lo yo" (2078). En la HR sus hombres le señalan a Rodrigo que no es él el que ruega, sino el conde el que le ruega a él:

"Non enim ipsum tu rogas, sed ille te rogat quod tecum  
pacem habeat" (951.1-2)

Nótese que hasta la construcción en quiasmo se repite en el "Segundo cantar:" "ellos vos las piden e mando vos lo yo" (2078). Aunque las circunstancias y los protagonistas de estos dos episodios son diferentes, el poeta parece inspirarse en el texto latino al describir la compleja relación de Rodrigo con la alta nobleza cortesana, matizada con gestos de desconfianza y orgullo pero en la que al fin

prevalecen los intereses comunes.

El tema de la relación de poder de Rodrigo con los reyes moros está presente en el "Segundo cantar" a través de la figura de Avengalvón, quien dice refiriéndose al Cid:

ondrar vos hemos todos ca tal es la su auze,  
 mager que mal le queramos non gelo podremos far,  
 en paz o en gerra de lo nuestro abra;  
 muchol tengo por torpe qui non conosçe la verdad

(1523-6)

Compárese este texto con la relación entre Rodrigo y Almuctaman descripta en la HR:

Iste vero Almuctaman multum diligebat Rodericum, et preposuit et exaltavit eum super regnum suum et super omnem terram suam, utens in omnibus consilio eius

(926.4-6)

Rodericus autem Diaz pariter cum Almuctaman reversus est ad Caesaraugustam, ibique receptus est a civibus illius civitatis cum summo honore et maxima veneratione

(929.1-3)

En ambos textos se subraya que Rodrigo había alcanzado una posición de gran poder entre los moros. Esta situación era aceptada por las máximas autoridades musulmanas, Avengalvón

en el poema, Almuctaman en la HR, quienes honraban al Campeador.

En el poema el rey almorávide Yúcef siente amenazadas sus conquistas de ultramar por las actividades del Cid en el Levante:

Dezir vos quiero nuevas de alent partes del mar,  
de aquel rey Yuçef que en Marruecos esta.

Pesol al rey de Marruecos de mio Çid don Rodrigo:  
";Que en mis heredades fuerte mientre es metido  
y el non gelo gradeçe si non a Jhesu Christo!"

(1620-4)

Otro tanto sucede en la HR:

Juzeph autem paulo ante sibi litteras direxerat, in  
quibus, quod nullo modo Valentie terram intrare  
auderet, omnino ei mandaverat (959.6-8)

Las amenazas del rey de Marruecos se concretan en la organización de una expedición contra el Cid:

Aquel rey de Marruecos ajuntava sus virtos,  
con .l. vezes mill de armas todos fueron conplidos;  
entraron sobre mar, en las barcas son metidos,  
van buscar a Valençia a mio Çid don Rodrigo. (1625-8)

Con la misma premura organiza Yúcef un inmenso ejército para atacar a Rodrigo en la HR:

Quod autem Iuzeph audiens, inmensum et innumerabilem  
exercitum congregari ilico mandavit, illumque  
transfretare sine dilatione denique sollicitus precepit  
(959.13-5)

La historia latina precisa más adelante la cantidad de soldados enemigos:

Numerus autem illorum erat quasi.C.L. milia (961.19-20)

Con respecto a este número, Menéndez Pidal comenta que "quizá la C numeral sería abreviatura de 'circa,' y quedarían 50.000 caballeros, cifra igual que la del Poema del Cid, verso 1626, y de la Prim. Crón., 596a."<sup>255</sup> Sin embargo, la presencia de "quasi" en el texto latino hace innecesario el "circa." Más probable es que el poeta redujera el número de soldados enemigos por razones de verosimilitud.

En el poema los moros llegan a las inmediaciones de Valencia, donde arman sus tiendas: "Legaron a Valençia la que mio Çid a conquista;/ fincaron las tiendas e posan las

---

<sup>255</sup> Ramón Menéndez Pidal, La España del Cid, vol. II, 7ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1969; primera edición 1929) 961 nota 1.

yentes descreidas" (1630-1). Lo mismo sucede en la HR, en cuyo texto se menciona, además, el nombre del lugar donde acampan y la distancia que los separa de Valencia:

Hij itaque venientes in loco qui dicitur Quarto, ab urbe Valentia .iiii.or miliarios habenti, castra sua fixerunt (961.15-6)

Según el poeta, el Cid conforta a Jimena y a sus hijas, aterrorizadas ante la presencia de los moros:

Non ayades miedo ca todo es vuestra pro;  
antes destes .xv. dias si plogiere al Criador  
aque los atamores a vos los pondran delant e veredes  
qua(n)les son (1664-6)

La mención de la familia del Cid en este pasaje podría ser una extensión de lo narrado por el autor de la HR, según el cual Rodrigo conforta "se et suos" e invoca a Dios antes de la batalla:

Rodericus vero solita cordis animositate se et suos viriliter confortabat ac corroborabat, et Dominum Ihesum Christum, ut suis divinum preberet auxilium, incensanter ac prece devota deprecabatur (961.29-32)

Los moros asedian Valencia sintiéndose, según el poeta, dueños de la situación ("Los moros de Marruecos cavalgan a vigor/ por las huertas adentro estan sines pavor" 1671-2). Algo similar ocurre en la HR:

Quadam vero die, secundum solitum morem ululando ac vociferando atque debellado, dum urbem circundarent et suis viribus omnino eam capere crederent

(961.33, 962.1-2)

El Cid se confía a Dios antes de atacar a los moros: "¡Hir los hemos fferir en el nombre del Criador e del apostol Santi Yague" (1690). El mismo gesto piadoso del Campeador se registra en la HR, aunque en este texto no se menciona al apóstol Santiago:<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> A mediados de siglo Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz sostuvieron una encendida polémica acerca del origen del culto al apóstol Santiago en España. Castro opinaba que la guerra contra los musulmanes había condicionado la aparición de la leyenda del apóstol como protector de las huestes cristianas y exterminador de moros. Los cristianos no ignoraban la tremenda eficacia de la "guerra santa" librada por los musulmanes invocando el nombre de Mahoma, y así, por analogía y oposición, habría surgido en el siglo IX la leyenda de Santiago "Matamoros." Sánchez Albornoz señalaba, en cambio, que no había ninguna evidencia de que la leyenda del apóstol hubiese tenido como fin hacer de Santiago un antimahoma, como pretendía Castro. Américo Castro, Santiago de España (Buenos Aires, Emecé: 1958) 15-59. En un estudio más reciente, Derek Lomax analiza nuevamente el desarrollo de la leyenda del apóstol Santiago en España. Los datos aportados por Lomax (en el siglo VII apareció en Europa occidental la noticia de que Santiago había convertido España al cristianismo; en el siglo X una elaborada leyenda explicaba cómo, después de su ejecución, el cuerpo del apóstol había flotado hasta Iria, donde había

Rodericus invincibilis bellator in Domino et in eiusdem  
clementia toto suo animo confidens...(962.2-4)

Con sus hombres bien armados, el Cid sale de Valencia para enfrentarse a los moros ("Salidos son todos armados por las torres de Valençia./ Mio Çid a los sos vassalos tan bien los acordando" 1711-2). Esta descripción ("Salidos son todos armados") coincide con la del texto latino:

Rodericus...cum suis bene armatis, ad eos vociferando  
eosdemque verbis minarum terrendo, audacter et  
viriliter agressus est (962.4-5)

El poeta se complace en describir al Cid "matamoros" ("Mio Çid enpleo la lança, al espada metio mano,/ atantos mata de moros que non fueron contados" 1722-3). Con menos dramatismo, el autor de la HR registra que Rodrigo venció a todos los almorávides:

Jrruit itaque in eos, et cum eiusdem bellum comisit  
inmensum, divina opitulante clementia, moabitas omnes  
devincit (962.5-7)

El poeta describe el riquísimo botín ganado tras la

---

sido escondido por siglos) parecen confirmar la opinión de Sánchez Albornoz. Derek W. Lomax, The Reconquest of Spain (London: Longman, 1978) 30-1, 103-4.

batalla contra los almorávides:

Mesnadas de mio Çid robado an el canpo,  
entre oro e plata fallaron tres mill marcos,  
de las otras gananças non avia recabdo. (1736-8)  
entre tiendas e armas e vestidos preçiados  
tanto fallaron desto que cosa es sobejana.  
Quiero vos dezir lo que es mas granado:  
non pudieron ellos saber la cuenta de todos los  
cavallos (1774-7)

Esta descripción presenta una gran semejanza con la de la HR, en la que se mencionan también el oro y la plata ("auro et argento"), los vestidos preciados ("vestibus preciosissimis"), las armas ("armorum"), los caballos ("equis") y otras ganancias sin cuenta ("thesauris inenarrabilibus"):

Rodericus igitur et omnes sui tunc sunt nimis ditati,  
et multo auro et argento, et vestibus preciosissimis,  
et equis et palafredis, ac mulis seu diversis armorum  
generibus, et cibarie copia atque thesauris  
inenarrabilibus sufficienter repleti (962.15-8)

En el episodio de las vistas del rey con el Cid a orillas del Tajo, el poeta enumera los nombres de la

comitiva que acompaña a Rodrigo:

Minaya Albar Fáñez e aquel Pero Vermuez,  
 Martin Muñoz e Martin Antolinez el burgales de pro,  
 el obispo don Jeronimo coronado mejor,  
 Alvar Alvarez e Alvar Salvadorez,  
 Muño Gustioz el cavallero de pro,  
 Galind Garçiaz el que fue de Aragon:  
 estos se adoban por ir con el Campeador (1991-7)

Esta lista de nombres recuerda la enumeración, en la HR, de los enemigos capturados por Rodrigo tras derrotar a Sancho Ramírez:

Inter quos captos fuit videlicet episcopus Reymundus Dalmatij, et comes Sanctius Sanctij de Pampilona, et comes Nunnus de Portugale, et Gustedio Guntadiz, et Nunnus Suaris de Leone, et Anaya Suarij de Galletia, et Calvet, et Ennecus Sanggiz de Montecluso, et Symon Garciaz de Boil, et Pepinus Acenariz, et Garsia Acenariz frater eius, et Flayn Petriz de Pampilonia, nepos comitis Sanctij, et Fortunius Garsie de Aragone, et Sanctius Garsie de Alcaraz, et Blasius Garsie maiordomus regis; inter quos fuit etiam Garsia Didaci de Castella (932.7-15)

Aunque las situaciones son diferentes, ambas enumeraciones subrayan de alguna manera la importancia del Cid. En el poema, al describir la comitiva que acompaña a Rodrigo como si fuera una comitiva real. En la HR, por la importancia y número de los vencidos. Nótese en ambas listas la presencia de un obispo. Enumeraciones similares de los caballeros que acompañan al Cid aparecen en los "Cantares primero" (735-41) y "Tercero" (3063-71).

Con respecto al episodio final del "Segundo cantar," esto es las bodas de las hijas del Cid, dice Menéndez Pidal:

El desposorio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, y la intervención del rey Alfonso en ese contacto, me parecieron siempre dos hechos verdaderos, por varias razones, sobre todo porque el casamiento que Alfonso dio al Cid en 1074, para pacificar viejas enemistades del héroe, con Pedro Ansúrez, cabeza de los Beni Gómez de Carrión, y con García Ordóñez de Nájera, tiene caracteres exactamente semejantes a los que presenta el matrimonio que, según el Cantar, propone Alfonso, de las hijas del Cid con los sobrinos de Pedro Ansúrez, para hacer olvidar nuevos rencores. El paralelismo es elocuente.<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Ramón Menéndez Pidal, En torno al "Poema del Cid" (Barcelona: EDHASA, 1964) 119-120.

Aunque actualmente la crítica considera ficticio el episodio del casamiento de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, creo que sí es elocuente el paralelismo entre las dos bodas. Los puntos en común son significativos. En el poema, el rey recibe al Cid como vasallo honoríficamente antes de las bodas:

Dixo el rey: "¡Esto fere d'alma e de coraçon!  
 Aquí vos perdono e dovos mi amor,  
 y en todo mi reino parte desde oy." (2033-5)

Lo mismo ocurre en la HR antes de las bodas de Rodrigo y Jimena:

Rex Aldefonsus honorifice eum pro vasallo recepit atque  
 eum nimio reverentie amore apud se habuit (923.8-10)

Inmediatamente el rey concierta las bodas, que honran a Rodrigo por emparentarlo con la más alta nobleza:

(habla el rey:)  
 Vuestras fijas vos pido, don Elvira e doña Sol,  
 que las dedes por mugieres a los ifantes de Carrion.  
 Semejan el casamiento ondrado e con grant pro

(2075-7)

En la HR el rey casa a Rodrigo con un miembro de la familia real:

(Rex Aldefonsus) Dominam Eximinam neptem suam, Didaci comitis Ovetensis filiam, ei in uxorem dedit, ex qua genuit filios et filias (923.10-1)

En el crescendo del "Segundo cantar" se entiende que las bodas se presenten al final, como culminación de un proceso de constante engrandecimiento de la figura del Cid, ya que el poeta no muestra los numerosos altibajos que sufrió en realidad la relación de Rodrigo con el rey. En el poema tampoco se menciona el parentesco de Jimena con el rey Alfonso, posiblemente para realzar la importancia política y moral del ascenso social de Rodrigo, logrado con gran esfuerzo en circunstancias adversas.

Un aspecto muy importante que debemos tener en cuenta respecto de estas bodas es que el único verso (2275) que según los críticos preanuncia al final del "Segundo cantar" el desgraciado desenlace de los matrimonios, es un verso muy alterado del que se han hecho diversas lecturas. En la edición paleográfica del poema hecha por Menéndez Pidal, se lee: "Ques page des casamiento myo Çid o el que lo algo!" El estudioso comenta al respecto:

A partir de "lo," el final está emborronado por los

reactivos; con nuevo reactivo se ve que el copista puso "lo algo;" luego se tachó "algo" y sobre el renglón se puso "ovo," seguido de 5 o 6 letras completamente emborronadas; la primera vez que usé reactivo se leyó "vos" en estas últimas letras: "ovo...vos;" la tinta de la enmienda es acaso del corrector. Ulibarri leyó "lo algo;" Pellicer corrige: "lo ovo en algo, está dudosa la leyenda de ovo en algo;" Sánchez aceptó la lección de Pellicer, y tras él los demás editores.<sup>258</sup>

En la edición crítica del poema, Menéndez Pidal lee: "o el que lo ovo algo," sin explicar el significado de la frase, y en la nota a este verso conjetura que la enmienda del copista podría leerse "lo ovo [por] voz [tratado]." Esta frase aludiría al rey.<sup>259</sup> En su edición del poema, Colin Smith señala que las traducciones modernas dan versiones no literales de este verso y relacionan la frase con el rey, de acuerdo con la insinuación de Menéndez Pidal, pero su sentido continúa oscuro.<sup>260</sup> Ian Michael lee "o el que lo [ovo a algo]," atribuyéndole el significado "'y el que lo

---

<sup>258</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Poema de mio Cid. Facsímil de la edición paleográfica (Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1961) 76 nota 3.

<sup>259</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, vol. III, 4ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1969) 1110-11 nota 2275.

<sup>260</sup> Colin Smith, ed., Poema de mio Cid (Oxford: Clarendon, 1972). Versión española por la que cito: (Madrid: Cátedra, 1983) 220 nota 2275.

estimaba mucho,' es decir, el rey." Agrega que el tono siniestro de este ruego preludia el ultraje del "Cantar tercero."<sup>261</sup> Alberto Montaner hace la misma lectura pero señala que aunque la frase parece referirse al rey, podría aplicarse a cualquiera, incluido quizá el público. Observa también que el tono admonitorio presagia "el desastrado final de estos matrimonios."<sup>262</sup> Este mismo significado le había atribuido a la frase Jules Horrent, quien opinaba que los versos 2274-2275 ponían una leve sombra a la alegría general del verso 2273, preparando discretamente al público para las desgracias familiares que cuenta el "Cantar tercero."<sup>263</sup> Pero como deja en claro el estudio crítico del verso, su significado es oscuro. Por tanto, estas interpretaciones carecen de base textual y corren exclusivamente por cuenta de los críticos que las realizan motivados, probablemente, por los acontecimientos que se narran en el "Tercer cantar." En el "Segundo cantar" no hay oscuras premoniciones que anuncien el trágico final de las bodas de las hijas de Rodrigo.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta con respecto a las bodas es que las arras, costumbre muy importante en esa

---

<sup>261</sup> Ian Michael, ed., Poema de mio Cid (Madrid: Castalia, 1981) 227 nota 2275.

<sup>262</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 237 nota 2275.

<sup>263</sup> Jules Horrent, Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid" (Barcelona: Ariel, 1973) 246-247 nota 3.

época que consistía en la entrega de una dote que otorgaba el marido a su esposa con motivo del matrimonio,<sup>264</sup> no se mencionan en el "Segundo cantar." En efecto, las arras que los infantes ceden a las hijas del Cid no se mencionan en los esponsales, el momento en que tradicionalmente se otorgaban, sino dos años después, cuando los infantes deciden marcharse de Valencia (2565, 2570). Sin embargo es evidente que las arras ya habían sido otorgadas con antelación. En efecto, en los versos 2564-65 los infantes dicen refiriéndose a las hijas del Cid: "meter las hemos en las villas\ que les diemos por arras."<sup>265</sup> Si tenemos en cuenta que la donación de las arras es la excusa fundamental de los infantes para sacar a las hijas del Cid de Valencia y consumir la venganza que han tramado, parece sospechoso que el poeta no haya anticipado la donación en el "Segundo cantar." Pero como observamos anteriormente, las arras no se mencionan durante los esponsales sino que aparecen por primera vez en el "Cantar tercero," lo que nos hace pensar que el poeta no entrelazó estrechamente los hilos de su trama, como abogan los críticos que defienden la unidad de autor del poema.

---

<sup>264</sup> Hay que recordar que uno de los pocos documentos que se conservan del Cid histórico es la "Carta de arras" que Rodrigo otorgó a Jimena antes de su matrimonio.

<sup>265</sup> El subrayado es mío. María Eugenia Lacarra menciona el problema de las arras al examinar la institución legal del matrimonio en el PMC. El "Poema de mio Cid:" realidad histórica e ideología (Madrid: Porrúa Turanzas, 1980) 55-56.

El tema de los amigos de Rodrigo está ampliamente desarrollado en el "Segundo cantar" a través de la figura de Alvar Fáñez, fiel compañero del Cid en todas sus campañas:

Mio Çid don Rodrigo en Valençia esta folgando,  
con el Minaya Albar Ffañez que nos le parte de so  
braço (1243-4)

Esto mando mio Çid, Minaya lo ovo conssejado (1251)  
Con Minaya Albar Fañez el se va consegar (1256)  
;Venit aca, Albar Fañez, el que yo quiero e amo!  
(2221)

Antecedente del fiel Alvar Fáñez poético puede ser, como hemos visto, el "militem suorum probissimum" (938.5) que, según el autor de la HR, Rodrigo envía al rey para defenderlo de las falsas acusaciones de sus enemigos. Pero, además, los amigos de Rodrigo son mencionados varias veces en la HR, aunque no se indican sus nombres:

Ille autem de regno Castelle exiens Barcinonam venit,  
amicis suis in tristicia relictis (925.23-4)  
Quo in loco regine regis Aldefonsi uxoris et amicorum  
suorum littere ad eum pertulerunt (951.21-2)  
Amicorum itaque suorum consilio obtemperans (951.32)

En el poema se reiteran los gestos de generosidad del

Cid para con sus hombres y se describe el enriquecimiento progresivo de éstos:

los que fueron de pie cavalleros se fazen,  
 el oro e la plata ¿quien vos lo podrie contar?  
 Todos eran ricos quantos que alli ha. (1212-5)  
 mas mucho fue provechosa sabet, esta arancanda;  
 a todos los menores cayeron .c. marcos de plata.

(1233-4)

Los que ixieron de tierra de ritad son abondados,  
 a todos les dio en Valençia casas y heredades de que  
 son pagados;  
 el amor de mio Çid ya lo ivan provando. (1245-7)

Otro tanto ocurre en la historia latina:

Tunc nimirum Lirie, castrum Valentie vicinum, cum suo  
 exercitu obsedit ibique militibus suis stipendia  
 largissima distribuit (951.18-20)  
 Rodericus igitur et omnes sui tunc sunt nimis ditati,  
 et multo auro et argento...(962.15-6)

El destierro que sufre Rodrigo por mandato del rey Alfonso es aludido en el "Segundo cantar" cuando, por ejemplo, el Cid promete no cortarse la barba "Por amor del rey Alfonsso que de tierra me a echado" (1240), o cuando

Alvar Fáñez dice al rey: "Echastes le de tierra, non ha la vuestra amor" (1325). En la HR se narran en detalle las circunstancias que llevaron a Rodrigo al destierro en dos ocasiones distintas:

Huiusmodi prava et invida suggestione Rex iniuste  
 conmotus et iratus eiecit eum de regno suo (925.21-2)  
 Rex autem, huiusmodi accusatione falsa audita, motus et  
 accensus ira maxima statim iussit ei auferre castella,  
 villas et omnem honorem quem de illo tenebat  
 (937.22-4)<sup>266</sup>

En el "Segundo cantar" se dirigen ruegos a Dios y a sus santos ("¡plega al Criador con todos los sos santos" 2149; "¡El Criador vos valla con todo los sos santos!" 2277). En el texto latino se registra el mismo sintagma en los juramentos que envía Rodrigo al rey tras los sucesos de Aledo:

Super hoc tibi iuro per Deum et per sanctos eius  
 (940.5)

Sic tibi iuro per Deum et per sanctos eius (940.27-8)

---

<sup>266</sup> Las expresiones "Rex...iratus" e "ira maxima" que aparecen en estas citas de la HR, así como la declaración de que el Cid ha perdido el amor del rey del v. 1325, se refieren a la "ira" o "indignatio regis," institución estudiada por Hilda Grassotti en "La ira regia en León y Castilla," Cuadernos de Historia de España XLI-XLII (1965): 5-135.

...per Deum et sanctos eius (941.3)

El caballo del Cid, el célebre Babieca, aparece por primera vez en el "Segundo cantar" poco después de haber sido ganado por Rodrigo (lo que indica que había sido capturado al rey de Sevilla), cuando el Cid todavía no sabía qué cualidades tendría:

e aduxiessen le a Bavioca -poco avie quel ganara,  
aun no sabie mio Çid el que en buen ora çinxo espada  
si serie corredor o ssi abrie buena parada- (1573-5)

Babieca es un trofeo de guerra del Cid cobrado a los moros que se destaca, más tarde, por ser extraordinariamente veloz en la carrera: "quando ovo corrido todos se maravillavan;/ des dia se preçio Bavioca en quant grant fue España" (1590-91). En la HR se menciona al caballo del Cid, aunque sin dar detalles sobre el mismo:

Rodericus...statim super equum suum equitavit (964.24)

En el Carmen Campi Doctoris,<sup>267</sup> el caballo de Rodrigo tiene

---

<sup>267</sup> La mayor parte de los estudiosos opina que el Carmen Campi Doctoris fue compuesto en vida del Cid. Colin Smith, en cambio, sostiene que el Carmen se basa en la HR (texto compuesto después de 1185). Por tanto, habría que fechar el Carmen a fines del siglo XII. Es difícil saber si el autor del PMC conoció el poema latino puesto que el Carmen narra sucesos relatados en la HR, texto que, según pretendemos

las mismas características de Babiéca, aunque tampoco se da el nombre del animal:

Equum ascendit quem trans mare vexit  
 barbarus quidam, nec ne com[m]utavit  
 aureis mille, qui plus vento currit,  
 plus cervo sallit.

(121-4)

Ya que el nombre atribuido al caballo, Babiéca, no aparece en los textos latinos, debe ser una invención del autor del PMC. Dar nombre a los caballos de los héroes era una tradición muy antigua. En la Edad Media era bien conocido el nombre del caballo de Alejandro, Bucéfalo. En la épica francesa los caballos de los principales personajes también recibían un nombre propio, como el Veillantif de Roland. El significado del nombre Babiéca es muy discutido; "babiéca" sólo está documentado en castellano en la acepción de "necio, tonto." Este es el significado atribuido al nombre en la Crónica de los reyes de Castilla (hacia 1300) y

---

demostrar, se empleó como fuente en la composición del "Segundo cantar." Colin Smith, "The Dating and Relationship of the Historia Roderici and the Carmen Campi Doctoris," Olifant 9 (1982 [1986]): 99-112; Irene Zaderenko, "La Historia Roderici, fuente de textos cidianos," Temas Medievales (en prensa).

en la Crónica particular del Cid.<sup>268</sup> En dichas crónicas se refiere que, en su niñez, Rodrigo eligió para sí un potro sarnoso, razón por la cual su padrino llamó "babioca" al niño y éste llamó de aquel modo al potro elegido. Por ello, Menéndez Pidal creía que el nombre Babioca era una denominación humorística.<sup>269</sup> Pero esto no coincide con la presentación que del caballo hace el poema, por lo cual ya Díez, y más tarde Spitzer y Garci-Gómez, han atribuido al nombre Babioca el significado de "babeador," como expresión del nervio y brío del caballo. Sin embargo, esta acepción es desconocida para la palabra "babioca." La explicación más plausible hasta el momento parece ser la de Riquer, quien opina que el nombre es una adaptación del nombre del caballo árabe ganado en combate por Guillaume d'Orange, Bauçan l'arabi. Según Riquer, el autor del PMC conocía el nombre de este célebre corcel y asimilándolo al castellano "bausán" ("necio, tonto") lo sustituyó por su sinónimo "babioca" para que no se confundiera con el caballo de Guillaume d'Orange.<sup>270</sup>

En el "Segundo cantar" se menciona la iglesia de

---

<sup>268</sup> Esta crónica es una sección de la Crónica de los reyes de Castilla que fue publicada por fray Juan de Velorado en 1512 (ver más detalles en la nota 17).

<sup>269</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, 4ª ed., vol. II (Madrid: Espasa-Calpe, 1969) 500-1.

<sup>270</sup> Martín de Riquer, "Bavioca, caballo del Cid Campeador, y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange," Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona XXV (1953): 127-44.

Valencia dedicada a Santa María, en la que oficia el obispo don Jerónimo:

Quando ovieron a questo fecho salieron del palacio  
 pora Santa Maria a priessa adeliñando;  
 el obispo don Jheronimo vistios tan privado,  
 a la puerta de la eclegia sediellos sperando (2236-9)

El autor de la HR narra que la mezquita de Valencia fue reedificada como iglesia dedicada a la Virgen María:

...ecclesiam sancte Marie Virginis ad honorem eiusdem  
 Redemptoris Nostri Genitricis miro et decoro opere  
 construxit (970.2-4)

La ceremonia de la misa es mencionada en repetidas ocasiones tanto en el poema ("De missa era exido essora el rey Alfonso" 1316; "oida es la missa e luego cavalgavan" 1541; "el obispo don Jheronimo la missa les cantava;/ la missa dicha gran sultura les dava" 1702-3; "dioles bendiciones, la missa a cantado" 2240), como en la HR:

...ibidem tibi Deo vero missam te laudando facerem  
 celebrare (966.6-7)

Mox nimirum castrum ipse Rodericus ingrediens, in eo  
 missam celebrare (969.15-6)

Missam in eadem ecclesia...(970.7-8)

Algunos aspectos del carácter y de la vida de Rodrigo que figuran en la historia latina fueron omitidos en el poema por razones artísticas. Un aspecto significativo del carácter de Rodrigo que aparece en la HR y que no se menciona en el poema, es la crueldad de ciertos actos del Cid:

(Habla Rodrigo) "...quoscunque vestrum capere vel habere potero, vivos igne cremabo et gladio non sine tormentis trucidabo" (968.28-30)

(Rodericus) Ingentem nimirum atque mestabilem et valde lacrimabilem predam, et dirum et impium atque vastum inremediabili flamma incendium per omnes terras illas sevissime et inmisericorditer fecit. Dira itaque impia depredatione omnem terram pefatam devastavit et destruxit (955.6-10)

Pero como me ha hecho notar el profesor Colin Smith en una carta personal, hay que tener en cuenta que aunque la crueldad es un aspecto poco frecuente en un hombre que para el autor es un héroe, el primer ejemplo, "quoscunque...", es una amenaza del Cid, seguramente exageradamente feroz. También en el "Segundo cantar" el Cid amenaza a los que quieren irse de Valencia una vez cobrado el botín con

quitarles los bienes y ahorcarlos:

Esto mando mio Çid, Minaya lo ovo conssejado:  
 que ningun omne de los sos ques le non spidies o nol  
 besas la mano,  
 sil pudiessen prender o fuesse alcançado  
 tomassen le el aver e pusiessen le en un palo  
 (1251-54)

Con estas drásticas medidas el Cid pretende prevenir la despoblación de Valencia.

En el segundo ejemplo, "Ingentem...", el autor de la HR se refiere al ataque del Cid contra las tierras de García Ordóñez en la Rioja. Aquí el autor, clérigo desde luego, vocearía su protesta contra el ataque de Rodrigo a tierras cristianas y su indignación ante las atrocidades cometidas contra la población civil.

Tampoco menciona el poema al hijo (o hijos) del Cid, mientras que en la HR siempre se recalca que éste tuvo hijos e hijas:

...ei in uxorem dedit, ex qua genuit filios et filias  
 (923.11)  
 ...non solum sua, verum etiam filiorum suorum et  
 filiarum suarum et tocius sue generationis (933.14-6)

El problema de la descendencia del Cid fue discutido ya por Prudencio Sandoval, el primer erudito que parece haber conocido el PMC después de su desaparición en el siglo XIV. Basándose en el diploma de 1101 por el cual Jimena dona a la catedral de Valencia el diezmo de todos sus bienes, Sandoval afirma que el Cid tuvo hijos e hijas.<sup>271</sup> Menéndez Pidal opina que el diploma de 1101 es original, y explica la repetida mención en el mismo de "filiis atque filiabus" de Jimena como "hijos e hijas (esto es, el hijo difunto y los yernos, aunque no los nombra)."<sup>272</sup> El historiador Richard Fletcher no menciona este diploma en su biografía del Cid, y respecto de la descendencia masculina de Rodrigo comenta:

The other child of Rodrigo's marriage who survived to adulthood was a son, Diego...This Diego is a shadowy character, his very existence attested in only one source, and that a late one, an Aragonese text of c. 1200 known as the Liber Regum.<sup>273</sup>

En un artículo muy confuso, Marjorie Ratcliffe pretende

---

<sup>271</sup> Prudencio Sandoval, Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito (Madrid, 1601) 41v.

<sup>272</sup> Ramón Menéndez Pidal, La España del Cid, vol. II, 7ª ed (Madrid: Espasa-Calpe, 1969; primera edición 1929) 579-580.

<sup>273</sup> Richard Fletcher, The Quest for el Cid (Oxford: Oxford University Press, 1991) 179.

aclarar las razones de la ausencia de Diego en el PMC. Vuelve a la hipótesis de que el Cid se habría casado primero con Jimena Gómez, citando en forma errónea a Sandoval, quien descartó enfáticamente la hipótesis de un primer matrimonio del Cid en su estudio Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito.<sup>274</sup> Ratcliffe afirma que "no hay mención de la vida de Diego en ningún texto, con la excepción del muy fabuloso y anacronístico poema del siglo XVI escrito por Ximénez de Ayllón." Se refiere, tal vez, a que no hay mención a la vida de Diego en ningún texto poético escrito antes del siglo XVI, puesto que ella misma cita más adelante el Liber Regum, la Primera crónica general y la Crónica de 1344, textos todos anteriores al siglo XVI que nos informan de lo poco que sabemos del hijo del Cid. Ratcliffe incluye también la HR, que en verdad no menciona a Diego, pero que, como el diploma de 1101, repite varias veces que el Cid tuvo hijos e hijas.<sup>275</sup> Por tanto, es evidente que el poeta decidió no incluir en la trama de su obra al hijo (o hijos) del Cid, aunque pudo encontrar referencias a la descendencia masculina de Rodrigo en la HR y en el diploma de 1101.

Las diferencias en las narraciones del "Segundo cantar"

---

<sup>274</sup> Años más tarde, Sandoval volvió a analizar esta posibilidad en Historia de los Reyes de Castilla y de León (Pamplona, 1634).

<sup>275</sup> Marjorie Ratcliffe, "Diego, hijo del Cid, y la fecha de composición del Cantar de Mio Cid," Dicenda 9 (1990): 163-169.

y de la HR sólo prueban que el poeta usó el texto latino libremente, seleccionando y adaptándolo de acuerdo a las necesidades de la narración poética y a los fines estéticos que se proponía, puesto que la abundancia de episodios y frases comunes a ambos textos demuestra que la HR fue utilizada como fuente directa en la composición del "Segundo cantar."

Este no parece ser el caso con los "Cantares primero" y "Tercero." El completo alejamiento de los hechos históricos del "Cantar tercero" ya nadie lo pone en duda. Quienquiera lo haya escrito, aunque conociera la HR, lo cual me parece muy dudoso, prefirió otras fuentes escritas u orales que no nos han llegado. Hasta difiere de la HR al fechar la muerte del Cid "el día de çinquaesma," que corresponde al domingo de Pentecostés, 29 de mayo de 1099. En cambio, el autor de la HR puntualiza que Rodrigo murió "in era M.º C.º XXXVII.º mense iulio" (970.23-4), es decir en el mes de julio del año 1099.

En el "Primer cantar," la historicidad de las batallas de Castejón y Alcocer ha sido seriamente cuestionada, siendo difícil establecer la localización de Alcocer.<sup>276</sup> Los

---

<sup>276</sup> Ver al respecto los artículos de Peter Russell "Alcocer" y "El Poema de mio Cid como documento de información caminera," Temas de "La Celestina" y otros estudios (Barcelona: Ariel, 1978) 35-69; 159-205. Últimamente, los trabajos de José Luis Corral y Francisco Martínez han permitido exhumar documentación sobre la acequia y torre de Alcocer, en el paraje de La Mora Encantada sobre la margen derecha del río Jalón. En dicho lugar se hallan los restos de un emplazamiento musulmán de

episodios de Castejón y Alcocer son considerados ficticios por la mayoría de los críticos e historiadores contemporáneos. En La España del Cid, Menéndez Pidal se limita a decir que Rodrigo, al ser desterrado, se dirigió a Barcelona y que la campaña del Henares es tal vez un recuerdo confuso de la incursión en tierras toledanas que ocasionó el primer destierro del Cid. Richard Fletcher también da crédito a la HR al señalar que en su primer exilio Rodrigo se dirigió a Cataluña.<sup>277</sup> El más reciente editor del poema, Alberto Montaner, opina que las campañas del Henares y del Jalón son, con casi total seguridad, ficticias.<sup>278</sup> El historiador Bernard Reilly, en cambio, cree que la estancia de Rodrigo en Barcelona es fabulosa y considera históricas las capturas de Castejón y Alcocer. Reilly sigue la reconstrucción de los movimientos del Cid hecha por Ambrosio Huici Miranda en la Historia musulmana de Valencia basándose fundamentalmente en el PMC.<sup>279</sup> En una carta personal, el Dr. Reilly me ha comunicado que sigue en

---

pequeñas dimensiones que puede datar de fines del siglo XI. Pero el Alcocer épico es un castillo bastante grande en que caben los seiscientos hombres del Cid más los moros supervivientes; es un lugar de una gran importancia estratégica y por el que se paga un elevado rescate.

<sup>277</sup> Richard Fletcher, The Quest for el Cid (Oxford: Oxford University Press, 1991) 133.

<sup>278</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 433-435; 445-447.

<sup>279</sup> Bernard Reilly, The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI 1065-1109 (Princeton: Princeton University Press, 1988) 162.

este aspecto a Huici Miranda pues una visita del Cid a Barcelona le parece improbable dada la historia de la época.

Colin Smith, en sus investigaciones para aclarar estos episodios, ha propuesto fuentes clásicas en que el autor se habría inspirado al narrar las batallas de Castejón y Alcocer. Smith señala analogías notables entre las secciones XC y XCI del Bellum Iugurthinum de Salustio<sup>280</sup> y la narración de la batalla de Castejón, e identifica un pasaje de las Stratagemata de Frontino (II, v, 34) en que se menciona un ardid similar al utilizado por el Cid poético para la conquista de Alcocer. Agrega, además, que "se reconoció hace tiempo que estos episodios, tales como los coloca el autor en su narración, no pueden ser históricos."<sup>281</sup>

Con respecto a otro episodio muy peculiar del "Primer cantar," el de los judíos, también se ha señalado una fuente literaria en que se habría inspirado el poeta. Ya en 1913 Menéndez Pidal había indicado que la fuente más probable de este episodio era el cuento XV de la Disciplina clericalis

---

<sup>280</sup> Salustio parece haber sido bien conocido en el siglo XII en la Península. Francisco Rico encuentra reminiscencias de Salustio en la Historia Compostelana (II,86; I,103) e "incontables retazos" de la fraseología de este autor en la Historia Silense (o Seminense). "Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla," Abaco II (1969): 53, 80.

<sup>281</sup> Colin Smith, "Fuentes clásicas de dos episodios del Poema de mio Cid," Estudios cidianos (Madrid: Cupsa, 1977) 107-123.

de Petrus Alfonsi,<sup>282</sup> judío converso que compiló en la primera mitad del siglo XII una colección de "exempla" de fuentes orientales con este título. Colin Smith encuentra en el cuento XV semejanzas con el episodio de los judíos -en especial en las arcas utilizadas para el engaño- que le hacen ver en este cuento la fuente inmediata del autor del PMC.<sup>283</sup> Aunque las circunstancias difieren en ambos relatos -el cuento XV de la Disciplina narra la historia de un peregrino a la Meca que para recuperar los bienes que ha dejado en custodia realiza el engaño de las arcas- hay similitudes en la descripción de las arcas y en el engaño perpetrado contra el infiel custodio. En la Disciplina, es la conducta del infiel custodio la que justifica el engaño del peregrino, mientras que en el poema es la conducta de los codiciosos judíos la que justifica, para la mentalidad de la época, el engaño del Cid. Curiosamente, éste es el único cuento de la Disciplina cuyo protagonista es "Hispanus," y aunque el infiel custodio no es judío hay que recordar que Petrus Alfonsi fue autor de los Diálogos contra

---

<sup>282</sup> Petrus Alfonsi fue médico de Alfonso I el Batallador, viajó por Inglaterra y ocupó el mismo puesto en la corte de Enrique I, hacia 1110. Fue bautizado en 1106, estando presente en la ceremonia el rey Alfonso I, del cual tomó su nombre. Se interesó por la astronomía, las matemáticas y la cosmografía, y fue uno de los primeros en introducir en Occidente la ciencia oriental.

<sup>283</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 200.

los judíos, obra muy citada por la literatura polémica posterior y que alcanzó gran difusión en la Edad Media.

Menéndez Pidal estaba convencido de que el engaño de las arcas de arena efectivamente debió practicarse, pues aparece descrito en las Partidas VII,16,9:

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 la 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...<sup>264</sup>

Pese a la gran similitud del engaño descrito en las Partidas con el del texto poético, puesto que ambos se refieren a préstamos obtenidos con engaños, siendo la compilación de las Partidas posterior a la fecha de composición del PMC no puede establecerse la dependencia del poema del texto legal. No se menciona en las Partidas, además, la mala conducta de los prestamistas que justifica

---

<sup>264</sup> Citado por Ramón Menéndez Pidal, En torno al "Poema del Cid" (Barcelona: EDHASA, 1963) 22.

el engaño tanto en la Disciplina como en el PMC.

Estos episodios que se inspiran en fuentes latinas no constituyen todo el material ficticio del poema. En Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid" Jules Horrent identificó los numerosos pasajes y detalles de la obra cuya historicidad se presta a discusión.<sup>285</sup> Por ejemplo, el episodio de la despedida en el monasterio de San Pedro de Cardeña, por lo que sabemos sólo consta en el poema y parece alejarse de toda fidelidad histórica. En efecto, el Cid se despide de su mujer e hijas, pero su hijo Diego no es mencionado. El abad se llama don Sancho en el poema, mientras que en aquel momento el abad de Cardeña era el ilustre Sisebuto. A estas observaciones de Horrent hay que añadir que la oración de Jimena pertenece al tipo de la "prière épique," la cual aparece ya en el Roland y tuvo una gran difusión en la épica francesa.

La dirección que toma el Cid poético cuando parte al destierro no concuerda con la del Cid histórico. Según la HR, éste se dirigió a Barcelona. Sería extraño que el Cid, al comenzar su destierro, hubiera atacado poblaciones musulmanas que estaban bajo la protección del rey y eran susceptibles de ser inmediatamente socorridas debido a su proximidad con la frontera. Tampoco parece probable que el Cid después se dirigiera valle del Henares arriba para

---

<sup>285</sup> Jules Horrent, Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid" (Barcelona: Ariel, 1973) 272-311.

atravesar una región en la que campeaban las tropas que el rey Alfonso había llevado al reino de Toledo. Tal como señala Horrent, parece muy improbable que el Cid realizara la campaña del Henares apenas comenzado su destierro. Menéndez Pidal, basándose en la Partida IV,25,10, creía que al desterrado por malquerencia le estaba permitido luchar contra su rey, pero según el Fuero Viejo, que es anterior a las Partidas, no se permitía al vasallo pelear contra su señor en ninguna circunstancia.<sup>286</sup>

La victoria de Alcocer, como ya hemos indicado, no existe más que en el poema y no hay documentación alguna sobre un castillo llamado Alcocer en la región de Calatayud. Además, en el poema la región está bajo la dependencia del rey de Valencia, mientras que, en realidad, en aquella época el valle del Jalón formaba parte del reino de Zaragoza. En cuanto al rey Tamín de Valencia que envía a dos de sus generales para intentar recuperar Alcocer, es un personaje ficticio. Menéndez Pidal creía que el nombre era una abreviación del nombre del rey de Zaragoza, Mutamin. Pero se podría conjeturar que el poeta sustituyó al rey de Zaragoza por un soberano valenciano como enemigo de Cid si la historia hubiera conservado vestigios de hostilidad entre Rodrigo y Mutamin. Por el contrario, Rodrigo y Mutamin

---

<sup>286</sup> Hilda Grassotti, "La ira regia en León y Castilla," Cuadernos de Historia de España XLI-XLII (1965): 73-4; María Eugenia Lacarra, El "Poema de mió Cid:" Realidad histórica e ideología (Madrid: Porrúa Turanzas, 1980) 21 nota 42.

estuvieron unidos por una sólida y duradera amistad. En cuanto a Fáriz y Galve, los dos caudillos enviados por Tamín para combatir al Cid, son desconocidos por la historia. Por tanto, es evidente que el poeta inventó no sólo el episodio de la captura de la fortaleza, sino también los nombres de los personajes y su localización.

Alvar Fáñez, uno de los grandes campeones cristianos del reinado de Alfonso VI, se encontraba junto al rey por lo menos desde 1085. Su constante presencia junto al Cid es, por tanto, ficticia. Su inclusión en el poema se debe a la necesidad de proporcionar un compañero adecuado a la figura del Cid. Es probable que el poeta se haya inspirado en el personaje de Olivier, también creación poética, cuyo nombre no aparece en las crónicas, al hacer de Alvar Fáñez el compañero inseparable de Rodrigo.

En cuanto al viaje de Jimena a Valencia, Menéndez Pidal conjeturaba, intentando explicar sus inexactitudes históricas, que éste no sería el relato primitivo, el del primer autor del poema, sino una refundición del autor de Medinaceli. En el poema primitivo el Cid habría mandado a la corte a Martín Antolínez (y no a Alvar Fáñez, que según prueban numerosos diplomas estaba entonces junto al rey), quien habría obtenido la libertad de Jimena y sus hijas. Como muestra de estima, el rey habría ordenado a García Ordóñez y a otros señores, entre ellos a los de Carrión, que

escoltaran a Jimena a Valencia.<sup>287</sup> Sin embargo, el relato considerado como primitivo, que podría ajustarse mejor a los hechos históricos, no se encuentra bajo esta forma en ninguna parte. Un pasaje del manuscrito I de la Primera crónica general, que Menéndez Pidal fecha a fines del siglo XIII, conserva ciertos vestigios del "relato primitivo." Por ejemplo, Martín Antolínez va con Alvar Fáñez a entrevistar al rey; el viaje de Jimena a Valencia se produce cuando el Cid moraba en la Alcudia y todavía no había conquistado el alcázar de Valencia; el rey manda a García Ordóñez y otros caballeros para que acompañen a Jimena y a sus hijas. Pero este texto no ofrece, según opina Horrent, las garantías requeridas para ser considerado más antiguo que la versión del poema.

Con respecto a las bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carrión y a los acontecimientos que siguieron a éstas, en los cuales intervienen el rey y otros grandes personajes históricos, no hay documentación histórica alguna. Horrent señala que "los eruditos se han dado cuenta perfectamente y han concluido que la fechoría de los infantes y su condenación, así como sus bodas, sólo habían existido en la imaginación del poeta."<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Ramón Menéndez Pidal, "Dos poetas en el Cantar de mio Cid," En torno al "Poema del Cid" (Barcelona: EDHASA, 1963) 124-7.

<sup>288</sup> Jules Horrent, Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid" (Barcelona: Ariel, 1973) 287.

A los pasajes identificados por Horrent aún podríamos agregar otros. Por ejemplo, la acusación que da motivo al destierro del Cid en el poema no coincide con la verdad histórica. En efecto, en el "Primer cantar" del poema se dice que el Cid es acusado de haber retenido parte de las parias debidas al rey Alfonso (109-112). En cambio, en la HR se señala como causa del primer destierro la incursión de Rodrigo en el reino de Toledo, con cuyo rey tenía Alfonso un tratado de paz. Con su incursión Rodrigo había puesto en peligro al ejército cristiano, incluido el propio rey que en ese momento se hallaba en el reino toledano. El segundo destierro fue motivado por razones aún más serias: Rodrigo no cumplió con su promesa de asistir al rey en el ataque a Aledo, sitiada por los almorávides.

La mayor parte de los sucesos narrados en el "Primer cantar" (el episodio de los judíos, la causa del destierro del Cid, la despedida de Rodrigo y Jimena en Cardeña, las campañas del Henares y del Jalón) no son históricos. El único episodio cuya historicidad es indudable es el enfrentamiento del Cid con el conde de Barcelona, y en este caso la narración poética también se aparta de la historia, como veremos más adelante. Del "Segundo cantar" sólo se cuestionan dos acontecimientos que pertenecen al plano de la vida privada del Cid: el viaje de Jimena a Valencia y la boda de sus hijas. La HR nada dice de la vida familiar de Rodrigo y en este aspecto el poeta usó libremente su

imaginación para crear episodios de fuerte contenido emocional. Este compuso el "Segundo cantar" a partir de los datos que le proporcionaban la HR y otros documentos referentes al Cid de que disponía, pero rellenó los espacios vacíos que dejaban estos textos (los nombres de los compañeros del Cid, los hechos de la vida familiar) con un criterio de verosimilitud.

En cuanto al enfrentamiento del Cid con el conde de Barcelona a finales del "Primer cantar," este episodio se aleja por completo en el poema de la narración de la HR, empezando por el cambio de nombre del propio conde. En efecto, el poeta lo llama "Remont" (975, 987, 1009, 1018, 1028, 1059, 1066) o "Remont Verengel" (998, 3195), en tanto el conde de Barcelona derrotado por el Cid era Berenguer Ramón II "el Fratricida," a quien la HR llama "Berengarius comes." Ramón Berenguer, también conde de Barcelona, fue su hermano. La confusión es paradójica pues Berenguer Ramón estuvo implicado en el asesinato de su hermano, de ahí el apodo de "el Fratricida." Además, ninguno de los topónimos mencionados en el poema en este episodio coincide con los de la historia latina. En la HR el Cid se dirige primeramente a las montañas de Morella, pues había allí abundantes víveres y ganado. En tanto, Berenguer, que había pactado combatir a Rodrigo con el rey Alfaqib de Lérida, sale de Barcelona y llega a los confines de Zaragoza, plantando su campamento en Calamocho, en tierras de Albarracín. Desde allí el conde se

dirige a Daroca para pactar con el rey Almuzahen, y luego a Auron, para pedir auxilio al rey Alfonso VI. Como Alfonso no atiende sus ruegos, el conde vuelve a Calamocha y se prepara para combatir a Rodrigo. Por entonces, Rodrigo permanecía en las montañas de Iber, hasta donde llega Berenguer con su ejército para atacar al Campeador. En el poema, el Cid se dirige al puerto de Alucat, desde donde saquea Huesca (Huesa) y Mont Alban. Habiéndose enterado de estas nuevas, el conde de Barcelona decide perseguir a Rodrigo a quien alcanza en el pinar de Tévar, produciéndose allí el enfrentamiento de ambos ejércitos.

Menéndez Pidal pudo establecer la localización de Tévar al encontrar una mención del "pinar de Thebaro usque ad portus de Thebaro" en un documento de 1209 sobre los términos del castillo de Monroyo. Al querer establecer una conexión entre el texto poético y la HR, sugirió que Iber, localidad mencionada en la historia latina, podía ser "lectio faciliior" por Tévar.<sup>289</sup> Sin embargo la forma "Tiber," cuya restitución propone, es considerada poco probable por la crítica.<sup>290</sup>

Tampoco hay mayores similitudes en el origen y desarrollo de los incidentes que condujeron al enfrentamiento. En el poema el conde decide perseguir a

---

<sup>289</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, vol. II, 4ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1969) 864-5.

<sup>290</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 480 nota 912.

Rodrigo porque éste había atacado tierras que estaban bajo su "enpara." Aduce, además, una vieja afrenta: el Cid habría herido a un sobrino del conde en su corte y nunca habría enmendado esta falta. En la HR es el rey Alfagib el que intenta aliar a Sancho, rey de Aragón, a Berenguer, conde de Barcelona, y a Ermengol, conde de Urgel, contra Rodrigo para poder expulsarlo de sus tierras. Berenguer es el único que pacta con Alfagib después de recibir de éste grandes sumas de dinero. El conde pacta también con Almuzahen, rey de Zaragoza, de quien recibe dinero. Pese a esto, Almuzahen revela al Campeador los planes de Berenguer. Rodrigo manifiesta el mayor desprecio por el conde y su ejército, y lo desafía a que vaya a atacarlo. Esto da lugar a un intercambio de cartas insultantes entre el conde de Barcelona y Rodrigo. Berenguer acusa al Campeador de ser "alevoso," y de confiar más en agüeros que en Dios. Esta última acusación se refuerza en la parte final de la carta en que el conde imputa a Rodrigo el haber destruido y profanado iglesias. Rodrigo rechaza las acusaciones de Berenguer, reitera sus insultos (equipara al conde y a los suyos a mujeres), y lo desafía una vez más a que vaya a atacarlo.

En el poema no se registra nada de esto en el episodio del enfrentamiento del Cid con el conde de Barcelona.<sup>291</sup> Al

---

<sup>291</sup> La mención de los agüeros en la HR, en la que Colin Smith ve un antecedente de los agüeros consultados por el Cid en el poema, es un insulto del conde de Barcelona a

llegar a Tévar, el conde envía un mensaje al Cid cuyo contenido no se revela. Rodrigo le responde al conde que lo deje ir en paz pues no ha tomado nada de lo suyo, pero éste se niega a dejarlo partir. La batalla es apenas descripta: los hombres del Cid se preparan para el combate, el ejército del conde ataca desde lo alto del monte y es vencido rápidamente por Rodrigo y los suyos.

En la HR, en cambio, Berenguer envía de noche algunos hombres para que tomen el monte que se eleva sobre el campamento de Rodrigo, con lo cual logra atacarlo de sorpresa. Rodrigo ordena rápidamente a sus hombres que se armen y se lanza contra la formación del conde. Durante el combate el Campeador cae de su caballo, quedando herido. Sin embargo, sus soldados siguen luchando hasta vencer al conde, a quien toman prisionero con casi cinco mil de los suyos. El conde pide misericordia a Rodrigo, pero éste no lo recibe ni le permite sentarse junto a él en su tienda, sino que ordena a sus caballeros que le custodien fuera, donde le sirven abundantes vituallas. Finalmente el conde es liberado, pero sólo tras firmar un pacto por el que se compromete a pagar ochenta mil marcos de oro de Valencia a título de rescate. Los otros cautivos también se comprometen a pagar innumerables riquezas por su rescate, aunque más tarde Rodrigo, en un gesto piadoso, les perdona el rescate y deja

---

Rodrigo. En cambio la consulta de agüeros en el "Primer cantar" y en el "Tercero" no es vista por el poeta como un acto condenable.

volver a sus tierras a los que no pueden pagar.

Estos acontecimientos no concuerdan en absoluto con los del "Primer cantar," donde se recoge este episodio, lo que prueba que la HR no fue utilizada como fuente en la narración poética. En el "Primer cantar" el conde se niega a comer como manifestación de despecho por su derrota y de desdén hacia sus vencedores, a los que llama con altivez "malcalçados." Rodrigo, aunque con manifiesta ironía, se muestra conciliador y generoso desde un principio, y no habla en ningún momento de pedir rescate, una de las fuentes más importantes de ganancia en la época, por el conde y los suyos. Es más, cuando finalmente el conde es liberado el Cid lo equipa generosamente con caballos y vestiduras. La espada Colada, que el Cid gana al conde de Barcelona, no se menciona en la HR ni en el "Segundo cantar." En efecto, la espada sólo vuelve a aparecer en el poema en el "Cantar tercero." En el v. 2421 se dice que es una espada, y en los vv. 3194-3195 se menciona que había pertenecido al conde de Barcelona. En el "Cantar primero" sólo se destaca su enorme valor, mil marcos de plata. Tampoco se menciona en la HR que el ejército de Berenguer esté formado por "moros e cristianos" ni aparecen "las "calças," las "siellas coceras" y las "cinchas amojadas" que caracterizan en el poema a los caballeros del conde. En el "Primer cantar" se presenta al conde y a sus hombres como cortesanos con escasa preparación guerrera que prefieren usar calzas en lugar de botas altas,

pese a la protección que éstas daban en el combate, por considerarlas poco elegantes. Los catalanes llevan, además, sillas de carrera (coceras) en lugar de las más seguras sillas gallegas que usan los hombres de Rodrigo. Todo esto da lugar a las burlas del Cid, quien expresa su desprecio por el conde y sus hombres aunque estos eran superiores en número a sus tropas ("¡Ciento cavalleros devemos vencer aquellas mesnadas!" 995).

Por otra parte, en la HR se menciona a los principales lugartenientes del conde: Bernal, Giraldo Alemán, Ramón Mirón y Ricardo Guillén, cuyos nombres no aparecen en el poema, y se describe detalladamente el botín cobrado por el Cid: vasos de oro y plata, telas preciosas, mulos, caballos de silla y de posta, lanzas, lorigas, escudos. En cambio, en el "Primer cantar" sólo se menciona la obtención de Colada (1010) y de una gran ganancia (1016, 1084).

Por tanto, no parece fundada la opinión de algunos críticos -Menéndez Pidal (que en La España del Cid intenta "combinar" los dos relatos), H. Salvador Martínez, C. Smith, A. Montaner- que ven coincidencias entre el relato del poema y el de la HR en este episodio. En verdad, las únicas coincidencias que han podido señalar son que el ejército del conde ataca desde una posición más elevada que la del Campeador y, pese a la situación de desventaja, éste obtiene una rápida victoria, capturando al conde al que se le sirve una comida. Estos detalles y tal vez otros, como los agujeros

consultados por el Cid y el afeminamiento del conde, deben provenir no de la HR sino de otra fuente que no nos ha llegado y que quizá se basara en la HR, pero en la cual los acontecimientos ya habrían sido distorsionados.

Horrent, al comparar los dos relatos del enfrentamiento del Cid con el conde de Barcelona, niega categóricamente la posibilidad de armonizarlos, como pretendía Menéndez Pidal.<sup>292</sup> Louis Chalon y Ian Michael tampoco encuentran en las dos narraciones detalles que justifiquen la influencia de un texto sobre otro o la existencia de una fuente común. La diferencia en los nombres, los topónimos y las diversas circunstancias narradas, prueban suficientemente que el poeta no utilizó la HR como fuente al componer este episodio.

#### INDEPENDENCIA DEL "SEGUNDO CANTAR" EN EL POEMA DE MIO CID

Como hemos visto en el análisis precedente, la utilización de la HR como fuente principal en la composición del "Segundo cantar" diferencia netamente a este cantar de los dos restantes. Aunque los datos aportados por la HR son utilizados parcialmente y reorganizados por el poeta, quien además crea varios episodios ficticios relativos a la vida privada del Cid, el texto latino proporciona un considerable

---

<sup>292</sup> Jules Horrent, Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid" (Barcelona: Ariel, 1973) 36-37 nota 62.

fondo histórico a los sucesos narrados en este cantar. No cabe duda de que en la composición del "Segundo cantar" el poeta utilizó importantes fuentes de datos históricos, como la HR y otros documentos relativos al Cid, que no fueron empleados en los otros dos cantares, siendo los hechos narrados en éstos esencialmente ficticios. La utilización de fuentes históricas no es, sin embargo, la única característica que diferencia al "Segundo cantar" de los "Cantares primero" y "Tercero," como veremos a continuación.

Un elemento importante, las parias, tributo pagado a los estados cristianos por los musulmanes y una de las más importantes fuente de ingresos durante el reinado de Alfonso VI, se mencionan varias veces en el "Primer cantar." En efecto, en este cantar se dice que el Cid cobraba parias como enviado del rey: "El Campeador por las parias fue entrado" (109), y más tarde se narra que el propio Rodrigo sometió al pago de tributos a Alcocer, Teca y Terrer (569, 570, 586), Daroca, Molina y Teruel (866), el valle del río Martín (904), y Zaragoza (914). En el "Tercer cantar" también se mencionan las parias, cuando el Cid piensa en imponer el pago de tributos a los moros de Marruecos (2503). En el "Segundo cantar," en cambio, las cuantiosas parias cobradas por el Cid en el Levante nunca se mencionan pese a que el hecho consta en la HR y en otros testimonios históricos. En efecto, el historiador José María Lacarra opina que la importancia del Cid histórico radica,

precisamente, en que éste cobraba parias cuando ya ningún príncipe cristiano las percibía por la presión de los almorávides.<sup>293</sup>

Las razones que habría tenido el poeta para no mencionar en el "Segundo cantar" las parias cobradas por Rodrigo parecen ser de carácter ideológico, ya que en este cantar los moros son el enemigo del que se obtiene botín y tierras, pero también el enemigo de la religión cristiana con el que no estaría bien negociar tributos. En cuanto al moro Avengalvón, que aparece brevemente en el "Segundo cantar" como un aliado del Cid, el moro tiene muy claro cuáles son sus obligaciones para con el poderoso Campeador: "mager que mal le queramos non gelo podremos f[a]r, / en paz o en guerra de lo nuestro abra" (1524-1525). La figura del moro idealizado que da a los infantes una lección de conducta honrosa aparece únicamente en el "Tercer cantar." Es curioso que este cambio en el carácter del moro se manifieste también en la grafía del manuscrito del poema. En el "Segundo cantar" su nombre se transcribe "auegaluon" (1464, 1477, 1487, 1502, 1517, 1528, 1545, 1551), y una sola vez "auengaluon" (1532). En el "Tercer cantar" el nombre se transcribe una vez "auengaluon" (2881), y el resto "avengaluon" (2636, 2647, 2662, 2668, 2671). El hecho de que el nombre se transcriba consistentemente en el "Segundo

---

<sup>293</sup> José María Lacarra, "Aspectos económicos de la sumisión de los reinos de taifas (1010-1102)," Homenaje a Jaime Vicens Vives, vol. I (Barcelona, 1965) 274-276.

cantar" con "u" y sin "n" en la segunda sílaba y en el "Tercer cantar" con "v" y "n" indica que probablemente estos cantares provengan de manuscritos distintos.

Otro tema importante, el de los agüeros consultados por el Cid, aparece como una práctica normal en el "Primer cantar" en varias ocasiones: cuando el Cid deja Vivar (11) y entra a Burgos (12), y al salir del valle del Jalón (859). En el "Tercer cantar" el Cid observa los agüeros cuando sus hijas parten de Valencia con los infantes de Carrión (2615). En cambio en el "Segundo cantar" el tema de los agüeros nunca se menciona. En la HR el conde de Barcelona acusa al Cid de creer más en los agüeros que en Dios: "Videmus etiam et cognoscimus, quia montes et corvi et cornelle et nisi et aquile et fere omne genus avium sunt dii tui, quia plus confidis in auguriis eorum quam in Deo" (945.11-4). La acusación de "pagano" se registra como uno más entre los numerosos insultos intercambiados por Rodrigo y el conde en sus respectivas cartas. Fuera de esta ocurrencia, el autor de la biografía latina nunca menciona que Rodrigo consultara agüeros (práctica prohibida por la Iglesia) ni que creyera en ellos. Por el contrario, muestra a Rodrigo como la encarnación del buen cristiano, respetuoso de las celebraciones religiosas y generoso con la Iglesia, rasgos que se recogen y amplían en el "Segundo cantar."

También quisiera añadir que la única visión angélica del poema, intervención sobrenatural de carácter positivo

que no se registra en el "Segundo cantar" ni en la HR, aparece en el "Primer cantar" (406-409), cuando el arcángel Gabriel se presenta en sueños al Cid para transmitirle un mensaje divino favorable.<sup>294</sup> La aparición se produce en un momento clave del exilio, cuando Rodrigo se dispone a atravesar la frontera de Castilla para internarse en territorio musulmán.

El tema de las espadas famosas aparece en el "Primer cantar" y se desarrolla plenamente en el "Tercero." En cambio en el "Segundo cantar" las espadas no se mencionan. Colada, la espada ganada por el Cid "que mas vale de mill marcos de plata" (1010), aparece por primera vez en el "Cantar primero," aunque sólo en el "Cantar tercero" se aclara que es una espada. Tizón "que mill marcos d'oro val" (2426) aparece en el "Tercer cantar," al ganarla el Cid en la batalla contra Búcar. Las dos espadas juegan un papel importante en la última parte del poema, cuando el Cid se las da a sus yernos al partir éstos a Carrión (2575). Se mencionan de nuevo en el episodio de la afrenta de Corpes, cuando doña Sol les pide a los infantes que la maten a ella y a su hermana con las espadas "fuertes e tajadores" (2727). En las cortes de Toledo el Cid reclama que le sean devueltas (3153), para luego entregar Tizón a su sobrino Pedro

---

<sup>294</sup> Como han indicado Horrent y Smith, es muy posible que la visión del arcángel se haya inspirado en modelos franceses, especialmente en el Roland, ya que en este poema Gabriel se aparece en sueños a Carlomagno.

Bermúdez (3189) y Colada a Martín Antolínez (3192), quienes las utilizarán en los duelos contra los infantes.

En un estudio dedicado a explorar el significado de las espadas en el PMC, Erich von Richthofen opina que en el "Cantar tercero" las dos espadas constituyen el símbolo de la justicia (humana y divina), y señala que la justicia es uno de los temas centrales de la épica románica medieval (Chanson de Roland, Divina Comedia). Indica, además, que el relato de la afrenta de Corpes, donde las espadas juegan un papel importante, hace pensar en una fecha tardía para el "Tercer cantar," pues en él no predomina el carácter histórico de lo anteriormente narrado y también porque una parte de la trama así como las circunstancias del castigo a los infantes parecen mostrar reminiscencias del proceso a Ganelón. En este contexto, el poeta (o refundidor) del "Tercer cantar" habría inventado el tema de las dos espadas.<sup>295</sup> A lo apuntado por Richthofen habría que agregar que el tema de las espadas famosas goza de una larga tradición épica. Rolando poseía la famosa "Durendal," que había conquistado siendo muy joven como resultado de su victoria sobre el hijo de un rey pagano, Carlomagno la "Joyeuse," Olivier "Hauteclaire," el rey Arturo "Excalibur."

En las Partidas II,21,4 se atribuyen a la espada cuatro virtudes que son las que distinguen a todo caballero:

---

<sup>295</sup> Erich von Richthofen, "Justicia: el mito de las dos espadas del Cid," Nuevos estudios épicos medievales (Madrid: Gredos, 1970) 80-83.

cordura, fortaleza, medida y justicia. Estas virtudes están representadas en las diferentes partes de la espada: la cordura reside en el mango, la fortaleza en la manzana, la medida en el arraiz y la justicia en el hierro. A estos valores simbólicos hay que añadir que en el poema las espadas son ganadas con esfuerzo al enemigo y sirven sólo a los que encarnan estas cualidades, el Cid y los suyos, no así a los infantes que se muestran repetidamente cobardes y nunca llegan a usarlas.

El conde de Barcelona, protagonista de un importante episodio del "Primer cantar," sólo reaparece en el "Tercer cantar," cuando el Cid recuerda que de él ganó la espada Colada (3195). Su nombre no se menciona en el "Segundo cantar," a pesar de que en este cantar hay referencias a las batallas libradas por el Cid antes de la campaña del Levante ("e fizo çinco lides campales e todas las arranco" 1333). Algo similar ocurre con Féllez Muñoz, a quien se destaca como sobrino del Cid en los "Cantares primero" y "Tercero." Féllez Muñoz aparece por primera vez en el verso 741 del "Primer cantar," donde se lo menciona entre otros hombres del Cid, y sólo reaparece mucho después cuando en el "Tercer cantar" Rodrigo le encomienda el cuidado de sus hijas en el viaje a Carrión (2618-23, 2634-41). En el episodio de la afrenta de Corpes, Féllez desempeña un papel importante al rescatar a sus primas (2764-814). Por último, es uno de los caballeros que acuden con el Cid a las Cortes de Toledo (3069).

Martín Antolínez es apenas mencionado entre otros caballeros del Cid en el "Segundo cantar" (1459, 1500, 1992) y su nombre aparece siempre acompañado de una fórmula que recuerda su origen burgalés ("un burgalés leal," "el burgalés natural," "el burgalés de pro"). En los otros dos cantares, en cambio, es un personaje importante. En el "Primer cantar" desafía el mandato del rey Alfonso para ayudar al Cid, es uno de los protagonistas del episodio de los judíos y tiene un papel destacado en la batalla contra Fáriz y Galve. Es uno de los pocos personajes bien individualizados y, como tal, recibe diversos epítetos: los que recuerdan su origen burgalés, pero también "ardida lança" (79), "a guisa de membrado" (131), "fiel vassalo" (204). En el "Tercer cantar" vuelve a tener un papel destacado: forma parte de la comitiva que va a buscar a las hijas de Rodrigo y es uno de los caballeros que acompaña al Cid a las Cortes de Toledo. Allí recibe la espada Colada de manos de Rodrigo y reta a duelo a Diego González, al que vence en Carrión. En el "Tercer cantar" Martín Antolínez recibe también otro epíteto además de los que recuerdan su origen burgalés: "vassalo de pro" (3193).

Diferente es el caso de Alvar Fáñez, que es el compañero inseparable del Cid en el "Segundo cantar" mientras que en los "Cantares primero" y "Tercero," como hemos visto, otros personajes ocupan un lugar importante junto a Rodrigo. La importancia de Alvar Fáñez en el

"Segundo cantar" se refleja claramente en el número de ocurrencias de su nombre: 37 veces en el "Segundo cantar," 19 veces en el "Primero" y 13 veces en el "Tercero." El apodo de Alvar Fáñez "Minaya," fusión del "mi" castellano y del vascuence "anai" (hermano), ocurre 63 veces en el "Segundo cantar," 31 veces en el "Primero," y 15 veces en el "Tercero." Por tanto, podemos conjeturar que en el "Segundo cantar" la trama se construyó en torno a las figuras del Cid y Alvar Fáñez, tal vez por ser ellos los más famosos guerreros de la época de Alfonso VI. Al autor le habría parecido apropiado (y verosímil) que ambos hubiesen enfrentado juntos a los musulmanes. En cambio en los "Cantares primero" y "Tercero," al crearse nuevos episodios de diversas características se introdujeron otros personajes para protagonizarlos, algunos apenas mencionados en el "Segundo cantar" y otros completamente nuevos.

Entre los nuevos episodios introducidos en los "Cantares primero" y "Tercero" hay algunos de marcada comicidad, un rasgo que no se encuentra en el "Segundo cantar." La escena de los judíos burlados por el Cid y la del conde de Barcelona negándose a comer en el "Primer cantar," el episodio del león que pone al descubierto la cobardía de los infantes y la aparición de Asur González en la corte en el "Tercero," son episodios que recurriendo a la comicidad dejan entrever la falta de aptitudes de ciertos personajes de la ciudad y de la corte. El poeta pone en

ridículo a los judíos por su avidez de dinero, al conde de Barcelona por su remilgado "refinamiento," a los infantes por su cobardía y a Asur González por su afición a la buena mesa y por hablar más de la cuenta. La característica que los vincula a todos es su falta de aptitudes guerreras, en una sociedad en que las posibilidades de enriquecimiento y ascenso social dependían directamente de la guerra. Todos estos personajes son vencidos y/o burlados por Rodrigo y sus hombres. Colin Smith señala también la falta de medida que los caracteriza. La medida era considerada una gran virtud en el caballero y en el poema está obviamente ejemplificada en el carácter del Cid ("Ffablo mio Çid bien e tan mesurado" 7). En cambio los enemigos de Rodrigo carecen de ella: los infantes constantemente debido a su temperamento, el conde de Barcelona es "muy folon" (960), García Ordóñez "mal irado" (1859), y Asur González se presenta en la corte a medio vestir, borracho e insultando (3373-3381).<sup>296</sup> Todos ellos pertenecen a la más alta nobleza y su situación contrasta notablemente con la del Cid, un infanzón desterrado que tiene que ganarse el pan. En la lista de personajes que carecen de medida podemos añadir a los prestamistas judíos con su afán de ganancia por medio del ejercicio de la usura ("Nos huebos avemos en todo de ganar

---

<sup>296</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 124-125.

algo," 123).<sup>297</sup> Es interesante notar que en la prosificación del PMC incluida en la Crónica de veinte reyes, la más extensa y la más fiel al texto del poema, los cronistas han alterado o suprimido la mayoría de estos episodios.<sup>298</sup> Los cronistas no consideraban apropiado que un héroe cristiano negociara y aún menos que engañara a unos judíos o que tratara descortesmente a otros caballeros cristianos, y lo mismo parece opinar el poeta en el "Segundo cantar." En efecto, a diferencia de lo que sucede en los "Cantares primero" y "Tercero," en los cuales se dedican extensos episodios a ridiculizar a personajes de la alta nobleza vencidos por el Cid y los suyos, en el "Segundo cantar" el Cid sólo se enfrenta a los moros. En este cantar el poeta

---

<sup>297</sup> El derecho canónico condenaba la usura con la excomunión, la privación de sepultura en sagrado y el rechazo de las ofrendas que se hicieran al altar. Por eso eran los judíos, a quienes no alcanzaban estas penas, los que más la practicaban.

<sup>298</sup> En su estudio sobre la utilización de textos épicos en las primeras crónicas romances, Brian Powell indica que la ironía y el humor son rasgos de carácter no permitidos al Cid por los cronistas. En la Crónica de veinte reyes el papel del Cid es radicalmente alterado en el episodio de los judíos. En efecto, en la crónica es Martín Antolínez quien sugiere el plan al Cid y todo el episodio es muy breve. En el encuentro del Cid con el conde de Barcelona después de la batalla de Tévar, los cronistas describen una atmósfera de cortesía y urbanidad que resulta un tanto ridícula teniendo en cuenta que el Cid y el conde acaban de enfrentarse en el campo de batalla. El humor y la ironía desaparecen del episodio. Otro tanto sucede con la aparición de Asur González en la corte, y los rasgos más violentos y siniestros de los infantes son suprimidos en la narración cronística. Brian Powell, Epic and Chronicle. The "Poema de mio Cid" and the "Crónica de veinte reyes" (Londres: MHRA, 1983) 95-97.

parece sentirse más identificado con los nuevos ideales que se iban imponiendo desde fines del siglo XI con el lanzamiento de la primera cruzada. A partir de entonces la guerra de reconquista cobró un nuevo significado, esencialmente religioso. Aunque estas ideas tardaron en imponerse en la Península, es precisamente en el "Segundo cantar" donde se describe al obispo don Jerónimo lleno del fervor del cruzado en el momento de su llegada a Valencia (1293-95), y al anunciar la absolución e indulgencias para los que mueran en la batalla (1703-05). El obispo-guerrero no fue sólo un personaje literario con antecedentes en el arzobispo Turpin de La chanson de Roland, sino que pertenece a la realidad de la vida medieval en el marco histórico de la guerra santa contra los infieles inaugurado con las cruzadas. Los obispos cruzados aparecen en el Poema de Almería, poema histórico compuesto a mediados del siglo XII.<sup>299</sup> También se ha documentado que en 1157, ante el ataque almohade al castillo de Calatrava, organizó su defensa fray Raimundo, abad del monasterio de Fitero, auxiliado por un monje del mismo, el antiguo caballero Diego Velázquez. Ambos convocaron a una cruzada para defender la plaza en peligro y

---

<sup>299</sup> "Pontifices omnes Legionis sive Toleti, / exempto gladio divino corporeoque, / orant maiores invitantque minores, / ut veniant cuncti fortes ad proelia tuti. Crimina persolvunt, voces ad sidera tollunt, / mercedem vitae spondent cunctis utriusque. / ... / Pontificum clangor tantus fuit et pius ardor / nunc promittendo, nunc lingua vociferando... (vv. 25-30, 33-34). Edición de H. Salvador Martínez, El "Poema de Almería" y la épica románica (Madrid: Gredos, 1975) 24-26.

organizaron una hueste para que la protegiese.<sup>300</sup> En 1206 el Papa Inocencio III concedió a Santo Domingo de Guzmán la distribución de una bula en favor de la unión de todos los cristianos.<sup>301</sup>

En el PMC, únicamente en la batalla contra Yúcef, en el "Segundo cantar," la guerra se eleva, como ha indicado Colin Smith, al plano de lucha entre poderes divinos y diabólicos.<sup>302</sup> En efecto, frente a la impía declaración de Yúcef ("Pesol al rey de Marruecos de mio Çid don Rodrigo:/ '¡Que en mis heredades fuerte mientras es metido/ y el non gelo gradeçe si non a Jhesu Christo!'" 1622-1624), el Cid y los suyos confían en la ayuda divina (1654-1656, 1690, 1697), que una vez más les es propicia (1721, 1740, 1750). Además, Rodrigo promete colgar como exvotos en la catedral de Valencia los tambores cobrados al enemigo (1665-1669), y pide a don Jerónimo que dé la absolución general a los combatientes (1689-1688 [sic]). Nada de esto se registra en los "Cantares primero" y "Tercero."

Una diferencia curiosa entre el "Segundo cantar" y los "Cantares primero" y "Tercero" es la que se refiere a los

---

<sup>300</sup> Luis de Valdeavellano, Historia de España, 4ª ed., vol. II (Madrid: Revista de Occidente, 1968) 552-3.

<sup>301</sup> María Eugenia Lacarra, El "Poema de mio Cid:" realidad histórica e ideología (Madrid: Porrúa Turanzas, 1980) 169.

<sup>302</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 134-135.

colores. En los "Cantares primero" y "Tercero" se menciona el color blanco en los versos 183 ("una savana de rançal e muy blanca"), 729 ("tantos pendones blancos"), 2333 ("mis fijas tan blancas como el sol"), 3074 ("las lorigas tan blancas como el sol"), 3087 ("camisa de rançal tan blanca como el sol"), 3493 ("cofia de rançal que blanca era como el sol"). Nótese también que el rançal, una tela fina de hilo, se menciona sólo en los "Cantares primero" (183) y "Tercero" (3087, 3493). El bermejo aparece en los versos 88 ("los guadameçis vermejos"), 178 ("una piel vermeja"), 729 ("tantos pendones blancos salir vermejos en sangre"), 3092 ("una piel vermeja"), 3375 ("[Asur Gonçalez] vermejo viene"), 3687 ("vermejo salio el astil e la lança y el pendon"). El dorado y el negro sólo aparecen en el "Cantar primero," en los versos 88 ("los clavos bien dorados") y 936 ("tierras d'Alcañ(i)z negras"). En cambio en el "Segundo cantar" nunca se mencionan colores. La comitiva que acompaña al Cid a las vistas con el rey "vestidos son de colores" (1990), sin especificar cuáles. El púrpura aparece en el verso 2207 ("tanta porpola e tanto xamed e tanto paño preçiado"), pero "púrpura," como ya en su étimo griego y en latín, significaba "tejido [de seda]," y éste parece ser el sentido de la palabra en el verso 2207, ya que "xamed" es también una tela rica de seda.

Otro elemento que podría indicar una diferencia importante entre los "Cantares primero" y "Segundo" es la

mención del nombre del abad de Cardeña, don Sancho. El abad es mencionado 11 veces en el "Primer cantar" y 3 veces en el "Segundo." En el "Primer cantar" se lo llama 5 veces "abbat don Sancho" (237, 243, 246, 256, 383) y una vez solamente "don Sancho" (387). En las 5 ocasiones en que se lo llama simplemente "abbat" (248, 261, 318, 386, 389), poco antes se ha mencionado su nombre. En cambio en el "Segundo cantar" se lo llama "abbat" en dos ocasiones (1422, 1441), y la única vez que se menciona su nombre (1286) ocurre en un verso problemático que ha dado lugar a distintas lecturas.

Montaner indica que para acomodar este verso al final de la tirada 77, Cornu, Menéndez Pidal, Lang, Kuhn, Michael, Horrent, Bustos, Enríquez y Cátedra y Morros editan "a don Sancho el abbat," pero esta construcción es ajena al poema que emplea siempre el mismo orden: "abbat don Sancho."<sup>303</sup> La única posibilidad de ajustar la rima sería suprimir "don Sancho," con lo cual la única mención del nombre del abad en el "Segundo cantar" desaparecería. "Abbat" quedaría como palabra rima en una tirada en "á," tal como ocurre las otras dos veces que se menciona al abad en el "Segundo cantar." El hemistiquio resultante quedaría algo corto, como nota Montaner, pero los hemistiquios de cuatro sílabas aparecen con cierta frecuencia en el poema en la primera parte del verso (75, 499, 774, 900, 916, 1336, 1924, 1948, 1954, 2478,

---

<sup>303</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 338-39 nota 1286.

2776, 2816, 3329, 3650), y alguna vez como segundo hemistiquio (240, 820, 1788, 2043b, 3406). Por tanto, podemos conjeturar que el copista agregó el "don Sancho" del verso 1286, rompiendo de esta forma la rima de la tirada 77. Si esta enmienda es aceptada, cabría suponer que el autor del "Primer cantar" inventó el nombre del abad, ya que el abad de Cardeña en esa época era el famoso Sisebuto, no Sancho. Como hemos visto anteriormente, en el "Primer cantar" hay otros nombres ficticios, lo que indica que en la composición de este cantar no se emplearon las fuentes de información histórica utilizadas en el "Segundo cantar."

En cuanto al nombre del monasterio, en el "Primer cantar" se lo llama dos veces "San Pedro de Cardeña" (209, 233). En cambio en el "Segundo cantar" no se menciona la localidad de Cardeña, denominándose siempre al monasterio "San Pedro" (1285, 1392, 1414, 1439, 1451). En el "Tercer cantar" no hay ninguna mención del monasterio. Llama especialmente la atención que al terminar el poema con la muerte del Cid no se recuerde que éste fue enterrado en Cardeña, hecho que consta en la HR.

También en la descripción del botín hay diferencias importantes que separan al "Segundo cantar" del "Primero" y el "Tercero." Como hemos indicado al comparar el texto del "Segundo cantar" con la HR, el poeta utiliza expresiones similares a las del texto latino para describir el botín obtenido por el Cid y los suyos. En ambos textos el botín

incluye oro y plata, armas, caballos, en algunos casos ricas ropas. En cambio en los "Cantares primero" y "Tercero" se dan otro tipo de detalles más pintorescos acerca del botín. En la campaña del Cid que concluye con la toma de Castejón se mencionan, por única vez en el poema, "ovejas e vacas" entre las ganancias obtenidas (481). Sólo en las dos primeras campañas, Castejón y Alcocer, se toman prisioneros moros, aunque en ambas ocasiones el Cid decide no mantenerlos cautivos (516-517, 619-622). Para referirse a los prisioneros moros el poeta emplea siete veces la expresión "moros e moras" (465, 534, 541, 619, 679, 852, 856), que no aparece en los otros dos cantares. En el "Tercer cantar" se mencionan "camelos largos" (2490) como parte del botín de guerra cobrado tras la batalla con Búcar. Los camellos, introducidos en la Península con la invasión almorávide, no aparecen en el "Segundo cantar" en la batalla contra Yúcef ni en ningún otro lugar en el poema, como tampoco los cautivos moros ni las vacas y ovejas del "Primer cantar." También las espadas Colada y Tizón son parte del botín de guerra y sólo se mencionan en los "Cantares primero" y "Tercero."

En el "Segundo cantar" no hay referencia alguna a las conquistas de Castejón, Alcocer ni a la batalla contra el conde de Barcelona. El Castejón del verso 1329 no debe confundirse con el Castejón de Henares del "Primer cantar," pues se trata de Castellón de la Plana. Una ocasión propicia

para recordar las primeras victorias del Cid narradas en el "Primer cantar" se da cuando Alvar F  nez, en su segunda embajada ante el rey, menciona las cinco lides campales llevadas a buen término por el Cid y los suyos (1333). Sin embargo no se especifica cuáles fueron estas lides, lo cual podría indicar que el "Segundo cantar" fue compuesto antes que el "Primer cantar." Por esta razón el poeta no habría tenido en cuenta en el "Segundo cantar" las campañas ficticias de Castejón y Alcocer y el relato poético del enfrentamiento con el conde de Barcelona.

Intentando explicar porqué se dedican más versos a la toma de Castejón y Alcocer que a la conquista más importante del Cid, es decir la conquista de Valencia, Francisco Rico señala que en el poema Alcocer est   sujeta "al rey de Valencia" quien, para impedir el paso al Cid, envía en defensa de la plaza a Fariz y Galve. Al vencerlos, en opinión de Rico, el Cid anticipa la conquista de Valencia y esto explicaría la razón por la cual a la conquista de la ciudad levantina se le dedican unos pocos versos, mientras que a la ocupación de Castejón y Alcocer se les reserva "medio millar cumplido."<sup>304</sup> Sin embargo, en el "Segundo cantar" no hay ninguna alusión a esta primera etapa de la conquista de Valencia, ni a su rey ni a sus generales.

En los "Cantares primero" y "Tercero" el poeta se

---

<sup>304</sup> "Estudio preliminar" de Francisco Rico a la edición de Alberto Montaner, Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) XVI.

refiere a ciertos lugares con una expresión equivalente, según Colin Smith, al "ubi vocitant..." o "ubi dicent..." de los diplomas en que se registraban donaciones o traspasos de propiedades, o se concedían inmunidades de impuestos y visitaciones.<sup>305</sup> La expresión aparece en el "Primer cantar" en los versos 347 ("do dizen monte Calvarie"), 435 ("O dizen Castejon") y 649 ("la que dizen de Canal"), y en el "Cantar tercero" en los versos 2653 ("los que dizen de Luzon"), 2657 ("o dizen el Anssarera"), 2876 ("o dizen Bado de Rey") y 2879 ("a qual dizen Medina"). La expresión, posiblemente de origen notarial, y por tanto legal, no se registra en el "Segundo cantar," aunque obviamente podría haberse empleado con cualquiera de los muchos topónimos que se mencionan.

En cuanto a los diversos epítetos aplicados a Rodrigo en el poema, hay diferencias notables en el número de ocurrencias en los tres cantares. El Cid es llamado "Campeador" 40 veces en el "Primer cantar," 51 veces en el "Segundo" y 91 veces en el "Tercero." A este aumento del número de veces en que el epíteto "Campeador" es aplicado al Cid en el "Tercer cantar" corresponde una disminución igualmente significativa en el uso de otros epítetos. El Cid es llamado "Don Rodrigo" 6 veces en el "Primer cantar," 9 veces en el "Segundo" y sólo 3 veces en el "Tercero;" "Ruy

---

<sup>305</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 103.

Diaz" 19 veces en el "Primer cantar," 7 veces en el "Segundo" y sólo 4 veces en el "Tercero;" "(el que) en buen ora çinxo (çinxiestes) espada" 7 veces en el "Primer cantar," 5 veces en el "Segundo" y sólo una vez en el "Tercero;" "lidiador" 2 veces en el "Primer cantar," 2 veces en el "Segundo" y ninguna en el "Tercero," y esto pese a que "lidiador" podría ser palabra rima en este cantar con rima predominante en "ó." El epíteto "el Castellano" es aplicado al Cid en sólo dos ocasiones (748, 1067), ambas en el "Cantar primero."

Importa también analizar los epítetos aplicados al rey Alfonso. Se lo llama "el de León" sólo una vez en el "Segundo cantar" (1927) y tres veces en el "Tercero" (3536, 3543, 3718). El que se lo llame "el de León" no puede tener un significado político anti-leonés, como bien ha señalado M. E. Lacarra, dado que el epíteto se le aplica en la última parte del "Segundo cantar" y en el "Tercero," cuando el Cid ya se ha reconciliado con el rey. Contraponer el rey leonés al Cid "Castellano" hubiera tenido sentido en el "Primer cantar," pero entonces el epíteto no se registra, por el contrario, en una ocasión se llama a Alfonso "el Castellano" (495). En el "Cantar tercero" se llama también a Alfonso "buen rey" (2825, 2907, 3001, 3108, 3127, 3214, 3693), epíteto que aparece una sola vez en el "Segundo cantar" (1378) y ninguna en el "Primero." Esto parece lógico en el "Cantar primero," puesto que en éste se narra el destierro

del Cid y sus sufrimientos debido a las consecuencias de la ira regia en que ha incurrido. En este cantar la justicia poética concede al rey pocos epítetos: "el Castellano" (495), "mio señor" (538), "rey ondrado" (878), "comme a señor natural" (895). Pero la situación es muy diferente en el "Segundo cantar." El rey primero libera a Jimena y a sus hijas y luego perdona al Cid, concertando, además, los muy ventajosos matrimonios (al menos así parecen en principio) de Elvira y Sol con los infantes de Carrión. Este cambio en la actitud del rey hacia el Cid se refleja en un aumento en el número de epítetos positivos aplicados al rey en el "Segundo cantar." En efecto, en este cantar se llama a Alfonso "mio señor natural" (1272), "buen rey" (1378), "el Castellano" (1790), "comme a rey e señor natural" (1885), "mio señor" (1921, 2036b, 2044, 2128, 2200), "el de Leon" (1927), "rey ondrado" (1959), "comme a rey e a señor" (2109), "so señor" (2024, 2156), "comme tan buen señor" (2094), "rey natural" (2131), "señor tan ondrado" (2142). El epíteto más usado en este cantar es "mio señor" (ocurre 5 veces), y sólo en una ocasión Alfonso es llamado "buen rey" (1378). En cambio en el "Cantar tercero" el epíteto "my señor" sólo aparece una vez (3403), siendo el epíteto más usado en este cantar "buen rey," que ocurre 7 veces. Estas diferencias en la elección de los epítetos aplicados al rey no pueden atribuirse al factor rima, ya que precisamente el epíteto más usado en el "Segundo cantar," "mio señor,"

podría ser usado para la rima en "ó," rima predominante en el "Tercer cantar," en el cual, sin embargo, se lo utiliza una sola vez.

Una característica que diferencia al "Segundo cantar" del "Primero" es que, como ha indicado Colin Smith, en el "Segundo cantar" las batallas son en gran parte convencionales y se emplean tácticas algo infantiles: Alvar Fáñez propone un ataque al enemigo por el flanco o por la retaguardia, y éste se lleva a cabo con éxito (1132, 1696, 1720).<sup>306</sup> Las acciones de Castejón y Alcocer en el "Primer cantar," en cambio, son más complejas y en ellas se emplean tácticas que, según Smith ha demostrado, se inspiran en fuentes clásicas adaptadas por el poeta.<sup>307</sup>

En cuanto al combate contra Búcar en el "Tercer cantar," la narración presenta algunos problemas de coherencia interna debidos, probablemente, a la laguna que afecta a esta parte del texto (falta un folio del manuscrito). Montaner opina que, como el combate contra Yucef en el "Segundo cantar," posiblemente la batalla contra Búcar tenga dos partes. La primera parte correspondería a la carga inicial de Fernando González (aquí falta el folio) que

---

<sup>306</sup> Colin Smith, The Making of the "Poema de mio Cid" (Cambridge University Press, 1983). Versión española por la que cito: La creación del "Poema de mio Cid" (Barcelona: Crítica, 1985) 118.

<sup>307</sup> Alberto Montaner comenta en detalle las tácticas empleadas por el Cid en Castejón y Alcocer en las notas a su edición del Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 434-5, 452-3.

se relata más tarde en las Cortes de Toledo. El resto de los sucesos correspondería a la segunda parte de la lucha que, de acuerdo con el modelo del "Segundo cantar," tendría que tener lugar al día siguiente. Sin embargo, en el "Tercer cantar" no hay ningún dato que pueda interpretarse en tal sentido, por lo que Montaner conjetura que tal vez el texto esté más estropeado de lo que implica la falta de un folio.<sup>308</sup> Lo cierto es que la única batalla del "Tercer cantar" es un relato un tanto incoherente en el que no se emplean las tácticas más complejas utilizadas en el "Primer cantar."

En el "Segundo cantar" se mencionan varias veces ciertos juegos de caballería que no aparecen en los otros dos cantares. "Tener armas" y "quebrantar tablados" son formas primitivas del torneo de caballeros que se difundieron por Europa a principios del siglo XII.<sup>309</sup> A estos juegos se alude en varias ocasiones en el "Segundo cantar:" "luego toman armas e tornanse a deportar" (1514), "armas tien(en)do e tablados quebranta[van]" (1602), ";Dios, que bien tovieron armas el Çid e sus vassalos!" (2243), "e al otro dia fizo mio Cid fincar .vii. tablados,/ antes que entrassen a yantar todos los quebrantaron" (2249-2250). Este tipo de deporte guerrero se practicaba con motivo de diversas celebraciones. En el

---

<sup>308</sup> Montaner 600-601.

<sup>309</sup> Montaner 559-60.

"Segundo cantar" lo practican los hombres del Cid durante el viaje de Jimena a Valencia, otra vez cuando ésta es recibida en la ciudad levantina y durante las bodas de las hijas del Cid. En cambio, estos juegos no se mencionan nunca en los "Cantares primero" y "Tercero."

El tema del riepto, desarrollado "in extenso" en el "Cantar tercero" en los episodios de las Cortes de Toledo y de los duelos, aparece también en el "Primer cantar." En efecto, en los vv. 961-966 el conde de Barcelona acusa al Cid de haber herido a su sobrino, pese a lo cual, aduce el conde, "non lo desafie nil torne enemistad." Menéndez Pidal y también Montaner corrigen "nil torné e[1 a]mi[z]tad," ya que el verso reproduce así la fórmula usual de desafío que debía preceder al comienzo de hostilidades entre hidalgos una vez establecida la concordia entre nobles.<sup>310</sup> La terminología legal propia del riepto, "alevoso" (3362, 3383), "rebtar" (3391, 3466, 3566, 3623), "traidor" (2523, 2681, 2722, 3263, 3343, 3350, 3371, 3383, 3442, 3484), se usa profusamente en el "Cantar tercero." Se encuentra no sólo en el proceso de riepto contra los infantes de Carrión, al final del cantar, sino también antes

---

<sup>310</sup> Sobre el tema del riepto en el PMC véase: María Eugenia Lacarra, El "Poema de mio Cid:" realidad histórica e ideología (Madrid: Porrúa Turanzas, 1980) 77-96; Milija N. Pavlovic y Roger M. Walker, "A Reappraisal of the Closing Scenes of the Poema de mio Cid," Medium Aevum LVIII (1989): 1-16, 189-205; Irene Zaderenko, "El procedimiento judicial de riepto entre nobles y la fecha de composición de la Historia Roderici y el Poema de mio Cid," Cuadernos de Historia de España (en prensa).

en boca del moro Avengalvón, cuando éste acusa a los infantes de "malos e de traidores" (2681). También Búcar es llamado "traidor" por el Cid en el "Tercer cantar" (2523). Llama la atención que estos términos no aparezcan antes en el poema. Es evidente que el poeta conocía a fondo el proceso judicial de riepto entre nobles y la terminología legal a él asociada, según se demuestra al analizar el texto del "Tercer cantar." También en el "Primer cantar" hay ecos del tema. En cambio en el "Segundo cantar" no hay ninguna alusión al riepto ni se utiliza su terminología legal, pese a que el tema del riepto aparece también en la HR, fuente del "Segundo cantar."

El verbo "yantar," sinónimo de "comer," y el sustantivo de la misma forma con el significado "banquete" aparecen en los "Cantares primero" (285, 304, 1039, 1057, 1062) y "Tercero" (3051), pero no en el "Segundo cantar" en que se usa exclusivamente el verbo "comer" (1104, 1682, 2067, 2208). "Comer" alterna en los otros dos cantares con "yantar."

Todas estas discrepancias parecen indicar que tanto el "modus scribendi" como las fuentes utilizadas en los "Cantares primero" y "Tercero" difieren en forma significativa de las del "Segundo cantar." En efecto, la HR, fuente principal del "Segundo cantar," no se utilizó en la composición del "Primer cantar," donde se narran algunos episodios de la vida del Cid que figuran en el texto latino,

como el destierro de Rodrigo y su enfrentamiento con el conde de Barcelona. Las fuentes utilizadas en el "Primer cantar" son otras distintas de las del "Segundo cantar" y esto se refleja en diversos aspectos del texto. La introducción de episodios cómicos en este cantar es un cambio significativo en el tono de la obra. En general, este cantar presenta descripciones más coloridas y aspectos de la vida castellana (la villa de Vivar, el monasterio de Cardeña, la ciudad de Burgos) que apenas se mencionan en el "Segundo cantar" y en el "Tercero." Tampoco se utilizó la HR en la composición del "Tercer cantar." En este cantar hasta la fecha de la muerte de Rodrigo difiere de la de la HR. Su trama es totalmente ficticia y parece centrarse en el tema del riego, institución judicial con la que a fines del siglo XII se pretendió encauzar las disputas entre nobles para acabar con las venganzas privadas.

Todo esto no hace sino confirmar la independencia del "Segundo cantar." Pero también quedan apuntadas diferencias entre los "Cantares primero" y "Tercero" que parecen indicar que fueron compuestos por autores distintos.

#### LA VERSIFICACION Y EL VOCABULARIO

Hace varias décadas, Restori y Hills señalaron diferencias notables entre el sistema de versificación de la primera y la segunda mitad del poema, una división

aproximada del texto que no tenía en cuenta la división en cantares. Pero un examen cuidadoso de las tiradas y las asonancias revela diferencias significativas en el sistema de versificación de los tres cantares. A continuación presento mi propio análisis de las asonancias del poema hecho sobre el texto establecido por Colin Smith en su edición del PMC, utilizando al mismo tiempo el facsímil del manuscrito en algunos casos. Tomo como base el texto establecido por Smith por ser el que más se acerca al del único manuscrito conservado del poema. Smith introduce unas pocas correcciones en el texto, indispensables casi siempre, aunque alguna vez se podrían haber evitado. Por ejemplo, en el verso 406 Smith reemplaza "sueño" por "visión," siguiendo a Menéndez Pidal, con el fin de regularizar la rima. Sin embargo, dentro del sistema de rimas propuesto a continuación "ué-o" es una rima regular para una tirada en "ó." Montaner se mantiene fiel al manuscrito en este caso, pero corrige el texto en numerosas ocasiones a fin de regularizar la rima de acuerdo con el sistema que propone (similar al que utilizo en mi análisis), aunque sin lograrlo totalmente.

De acuerdo con Montaner,<sup>311</sup> considero que el rasgo distintivo de la rima asonante en el poema es la capacidad de diferenciar tiradas sucesivas, tanto para la vocal tónica como para la átona final. Por tanto, un número de rimas

---

<sup>311</sup> Montaner 40-41.

"imperfectas," por ejemplo "á" : "á-e" o "é-a" : "ié-a," son aceptables dentro de este sistema. Además de las rimas imperfectas o aproximadas, acepto la presencia de versos pareados y de versos sueltos, especialmente al principio o al final de tirada. Por este procedimiento pueden determinarse en el poema las siguientes asonancias distintivas:

- 1) "á" forma un solo grupo de rimas con "á-e" (heredades : far, 301-2; sabe : mal, 328-9; carçel : Sebastian, 340-1) y esporádicamente rima con "á-i" (nadi : dan, 433-4; nadi : recabdar, 1481-2).
- 2) "á-a"
- 3) "á-o"
- 4) "é-e"
- 5) "é-a," donde "é" rima con "ié" (Cadiella : Gujera 1164-5).
- 6) "é-o," donde "é" rima con "ié" (çielo : Murviedro, 1094-5).
- 7) "í"
- 8) "í-a"
- 9) "í-o"
- 10) "ó" forma un solo grupo de rimas con "ó-e" (varones : son, 16b-17; albores : Campeador, 235-6; son : pendones 418-9) y con "ó-o" (Jheronimo : Criador, 1667-8; Alfonsso : Campeador, 2013-4).
- 11) "ó-a"

En 10) y 11) la vocal "ó" alterna con "ué" (sueño : Campeador, 406-7; Alfonso : apuesto, 1316-7; Castejon : fuert, 1329-30) por ser este diptongo mero alófono posicional de "ó" en la época del poema,<sup>312</sup> y con "ú" (Vermuez : pendones, 722-3; Corpes : nues, 2697-8; Carrion : Assurez, 3007-8) por una costumbre aceptada en la poesía latina y castellana medieval.<sup>313</sup>

A continuación analizo la ocurrencia de estas rimas en los tres cantares. Las rimas han sido reordenadas de acuerdo con la frecuencia con que aparecen en el poema, y se proporciona el número de tirada y la cantidad de versos de cada tirada.

---

<sup>312</sup> Rafael Lapesa señala que el lenguaje notarial del siglo XII y principios del XIII de toda Castilla equipara casi la ocurrencia de las soluciones [o], [wo], transcriptas con "o" y [we] transcripta con "ue," raramente con "oe." Atribuye este fenómeno a que en un principio la vocal indivisa [o] y el diptongo todavía inestable y multiforme eran alófonos de un mismo fonema. "Sobre el Cantar de Mio Cid. Crítica de críticas. Cuestiones lingüísticas," Estudios de historia lingüística española (Madrid: Paraninfo, 1985) 19-21.

<sup>313</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 40-41.

CANTAR I

á		á-a		á-o	
13)	6	4)	44	1)	9
18)	109	6)	10	7)	8
20)	3	8)	4	9)	72
22)	17	10)	16	11)	22
26)	27	23)	58	15)	26
32)	33	25)	24	24)	13
34)	50	27)	7	28)	6
36)	7	29)	41	30)	5
39)	13	33)	9	38)	21
46)	19	44)	10	40)	43
48)	6	47)	20	50)	4
54)	14	49)	29	52)	4
56)	23	57)	15	58)	10
61)	5	59)	14	62)	42
63)	8	Sub-total	301	Sub-to.	285
Sub-total	340	pareados:		pareados:	
pareados:		3)	2	42)	2
35)	2	9)	2	56)	2
vv. sueltos:		41)	2	vv. suelt:	
10)	1	42)	2	19)	1
23)	1	vv. sueltos:		20)	1
Total	344	48)	1	23)	1
		Total	310	29)	1
				Total	293

6		í-a		í-o	
3)	5	12)	13	5)	14
14)	10	16)	19	45)	5
17)	10	41)	4	60)	4
19)	7	51)	5	Total	23
21)	4	Total	41		
35)	9				
37)	11				
Total	56				

í		é-o		ó-a	
43)	7	31)	7	53)	4
				55)	3
				Total	7

é-a		é-e	
2)	5	62)	2

## CANTAR II

á		á-a		á-o	
64)	9	67)	5	71)	3
66)	25	69)	7	76)	28
68)	30	75)	15	78)	15
72)	22	84)	32	85)	8
74)	24	86)	42	95)	87
77)	23	94)	12	99)	35
80)	8	96)	23	106)	14
83)	142	98)	5	111)	73
87)	12	103)	26	Sub-to.	263
90)	24	108)	10	pareados:	
93)	20	Sub-total	177	102)	2
97)	5	vv. sueltos:		vv. suelt:	
101)	8	74)	1	74)	1
105)	10	Total	178	77)	1
Sub-total	362			Total	267
vv. sueltos:					
84)	1				
102)	1				
106)	1				
Total	365				

	6
81)	5
82)	64
91)	16
102)	72
104)	150
107)	26
110)	9
Sub-total	342
pareados:	
100)	2
Total	344

	i-a
89)	3
92)	6
109)	4
Total	13

	i-o
79)	6
88)	8
Total	14

	i
100)	9

	é-o
65)	4

	é-a
70)	3
73)	3
Sub-tot.	6
vv. suelt:	
94)	1
Total	7

## CANTAR III

á		á-a		á-o	
113)	4	117)	20	115)	17
116)	29	119b)	3	119)	35
118)	25	125)	16	119)	6
127)	8	140)	21	121)	9
132)	38	142)	5	123)	15
136)	15	151)	25	130)	8
138)	8	Sub-total	90	134)	17
143)	24	vv. sueltos:		147)	4
146)	10	121)	1	Sub-t.111	
148)	5	137)	1	pareados:	
Sub-total	166	146)	1	136)	2
vv. sueltos:		Total	93	152)	2
119)	1			vv. suelt:	
123)	1			112)	1
131)	1			133)	1
139)	1			Total	117
Total	170				

	6		1-a
112)	32	129)	4
114)	23		
120)	8		
122)	35		1-o
124)	59	145)	8
126)	53		
128)	68		
131)	100		
133)	66		
135)	58		
137)	190		
139)	12		
141)	10		
144)	24		
149)	127		
150)	138		
152)	60		
<b>Sub-total 1.063</b>			
<b>pareados:</b>			
127)	2		
130)	2		
<b>vv. sueltos:</b>			
118)	1		
145)	1		
146)	1	<b>Total: 1.070</b>	

	CANTAR I	CANTAR II	CANTAR III
rima	%	%	%
á	31,42 344 vv.	30,39 365 vv.	* 11,63 170 vv.
á-a	28,31 310 vv.	* 14,82 178 vv.	* 6,36 93 vv.
á-o	26,76 293 vv.	22,23 267 vv.	* 8,00 117 vv.
ó	5,11 56 vv.	* 28,64 344 vv.	* 73,19 1.070 vv.
í-a	3,74 41 vv.	* 1,08 13 vv.	* 0,27 4 vv.
í-o	2,10 23 vv.	* 1,17 14 vv.	* 0,55 8 vv.
í	0,64 7 vv.	0,75 9 vv.	*
é-o	0,64 7 vv.	0,34 4 vv.	*
ó-a	0,64 7 vv.	*	*
é-a	0,46 5 vv.	0,58 7 vv.	*
é-e	0,18 2 vv.	*	*
Totales	1.095 vv.	1.201 vv.	1.462 vv.

Se han marcado con asterisco las cifras que revelan un

cambio notable en la frecuencia de aparición de una rima.

Los cambios más radicales en el sistema de versificación se notan en el "Tercer cantar." En éste predomina la rima en "ó" (73,19%) y desaparecen cinco de las rimas empleadas en el "Primer cantar" ("í," "é-o," "ó-a," "é-a" y "é-e"), tres de las cuales se utilizan también en el "Segundo cantar" ("í," "é-o" y "é-a"). Además, en el "Tercer cantar" se reduce drásticamente la ocurrencia de las rimas que aparecen con más frecuencia en los otros dos cantares ("á," "á-a" y "á-o"). Pero si comparamos las rimas del "Primer cantar" con las del "Segundo" las diferencias son también significativas. En efecto, en el "Segundo cantar" hay tres rimas predominantes ("á," "á-o" y "ó") y una cuarta significativa ("á-a"). Las otras cinco rimas que aparecen en este cantar ("í-a," "í-o," "í," "é-o" y "é-a") tienen una presencia mínima (entre 4 y 14 versos). En cambio en el "Primer cantar" las rimas predominantes son "á," "á-a" y "á-o," y hay otras tres rimas con una presencia significativa ("ó," "í-a" y "í-o"). Otras cinco rimas ("í," "é-o," "ó-a," "é-a" y "é-e") tienen una presencia mínima en el cantar (entre 2 y 7 versos).

En conjunto, se nota en el "Primer cantar" una mayor variedad de rimas y tiradas más cortas (es el cantar con mayor número de rimas y menos versos). La variedad de rimas disminuye en forma significativa en el "Segundo cantar" mientras que en el "Tercer cantar" tenemos una única rima

predominante. Si comparamos las tiradas muy extensas (de más de 50 versos) de cada cantar, encontramos que en el "Primer cantar" hay sólo 3 tiradas muy extensas y ninguna utiliza la rima en "ó." En el "Segundo cantar" hay 6 tiradas de más de 50 versos, de las cuales 3 utilizan la rima en "ó." En el "Tercer cantar" hay 10 tiradas muy extensas y todas utilizan la rima en "ó." Además, como vimos en la primera parte de este estudio, Oliver Myers observa que hay mucha más repetición de palabras en la rima en "ó," lo cual sugeriría un diferente criterio estético por parte del autor del "Tercer cantar," en el que esta rima predomina. Las 32 palabras utilizadas para la rima "ó" se repiten aproximadamente 22 veces, en tanto que las palabras de la rima "á-a" se repiten 9 veces, las de la rima "á" 11 veces y las de la rima "á-o" 13 veces.<sup>314</sup>

Con respecto a la métrica del poema, Menéndez Pidal señala que los hemistiquios de 7 sílabas se presentan en mayor número en el "Segundo cantar" y en menor proporción en el "Tercero." En cambio, los hemistiquios de 8 sílabas se hallan en mayor proporción en el "Tercer cantar." En el "Segundo cantar" abundan los versos de 7+7 y 8+7, mientras que en el "Tercer cantar" se halla la mayor proporción de versos de 6+8 y 8+8. Las cifras que presenta Menéndez Pidal

---

<sup>314</sup> Oliver Myers, "Multiple Authorship of the Poema de mio Cid: a final word?," "Mio Cid" Studies, ed. A. D. Deyrmond (Londres: Tamesis, 1977) 118.

son las siguientes:<sup>315</sup>

	CANTAR I	CANTAR II	CANTAR III
hemist. de 7 sílabas	40,39 %	43,19 %	36,48 %
hemist. de 8 sílabas	24,66 %	24,82 %	26,19 %
versos de 7+7	16,22 %	18,46 %	12,28 %
versos de 6+7	10,59 %	12,23 %	13,29 %
versos de 6+8	8,94 %	6,44 %	11,52 %
versos de 8+7	7,61 %	9,44 %	7,76 %
versos de 8+8	5,29 %	4,81 %	6,51 %

Estas diferencias en la versificación parecen apoyar la hipótesis de Richthofen, quien había propuesto tres autores distintos, uno para cada cantar, hipótesis que desafortunadamente no analizó más a fondo. En efecto, si tenemos en cuenta la independencia del "Segundo cantar" y las significativas diferencias en el sistema de versificación de los tres cantares, la hipótesis de Richthofen queda confirmada. Además, hay algunos fenómenos lingüísticos específicos que separan claramente al "Tercer cantar" de los otros dos. El distinto número de ocurrencias de los verbos sinónimos "exir\salar" en los tres cantares del poema es uno de ellos. "Exir," en cualquiera de sus formas (inclusive formas tales como "yxie," "yxiemos,"

---

<sup>315</sup> Ramón Menéndez Pidal, ed., Cantar de mio Cid, 4ª ed., vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1964) 100.

etc.), ocurre 19 veces en el "Primer cantar," 12 veces en el "Segundo" y ninguna en el "Tercero." "Salir," en cualquiera de sus formas, ocurre 10 veces en el "Primer cantar," 23 veces en el "Segundo" y 33 veces en el "Tercero." La ausencia de "exir" en el "Tercer cantar" se ve compensada por un incremento en la ocurrencia de "salir." Tal vez el poeta no haya utilizado "exir" en el "Tercer cantar," reemplazándolo por "salir," porque "exir" es un latinismo. El autor del "Tercer cantar" habría preferido usar exclusivamente la forma romance "salir," que le sería más familiar. Pero cualquiera sea la razón, el hecho es que el verbo "exir" es desechado en el "Tercer cantar" y es reemplazado por "salir." Como consecuencia, el verbo "salir" aumenta su número de ocurrencias en el "Tercer cantar."

Algo similar sucede con la palabra "virtos," un latinismo que significa "ejército, fuerzas." Esta palabra aparece una vez en el "Primer cantar" (657) y dos veces en el "Segundo cantar" (1498, 1625). En cambio no se utiliza en el "Tercer cantar."

Colin Smith ha notado, además, que en el PMC se emplea una construcción aposicional muy peculiar semejante a expresiones tales como "Cesaraugustam civitatem" o "Burgensem civitatem" que aparecen en historias latinas de la época.<sup>316</sup> En el poema, construcciones como "Burgos la

---

<sup>316</sup> Colin Smith, Estudios cidianos (Madrid: Cupsa, 1977) 95.

casa," donde "casa" significa "pueblo," aparecen referidas a distintas ciudades tanto en el "Primer cantar" (62, 571, 842 y probablemente 585<sup>317</sup>) como en el "Segundo" (1161, 1606), pero no en el "Tercero." Otra expresión similar, "Alilon las torres," sólo aparece en el "Primer cantar" (398).

La construcción de ablativo absoluto, rara en textos vernáculos pero, desde luego, muy frecuente en textos latinos, aparece cuatro veces en el "Primer cantar" (147, 213, 320, 366), dos veces en el "Segundo cantar" (1308, 1703), y sólo una vez en el "Tercer cantar" (3678).

Todos estos fenómenos lingüísticos están obviamente relacionados con la ausencia de fuentes latinas directas en el "Tercer cantar," una característica importante que lo diferencia de los otros dos.

En cuanto a los nombres de las hijas del Cid, éstos se introducen tardíamente en el poema, cuando el rey las pide como esposas para los infantes de Carrión (2075). Sin embargo, ésta no es la primera vez que se hace referencia a ellas. En el "Primer cantar" se menciona 9 veces a las hijas del Cid, pero sin que se den sus nombres. En el "Segundo cantar" aparecen en 32 ocasiones antes de que se las llame por sus nombres en el verso 2075. Los nombres son mencionados 6 veces en los últimos doscientos versos del

---

<sup>317</sup> Este verso, "antes quel prendan los de Ter[rer] [la casa]," no tiene la construcción aposicional en el manuscrito del poema. Esta aparece en la enmienda hecha por Menéndez Pidal, que adopta, con algunas diferencias, Colin Smith.

"Segundo cantar" y 18 veces en el "Tercero." El hecho de que los nombres no se mencionen en el "Primer cantar" y sólo aparezcan seis veces en los últimos doscientos versos del "Segundo cantar," muestra que en los primeros dos cantares no se anticipaba el importante papel que jugarían las hijas del Cid en la afrenta de Corpes.

El término "rico omne," una de las innovaciones léxicas de finales del siglo XII o principios del XIII en el ámbito de las designaciones nobiliarias, sólo aparece en el "Cantar tercero" (2552, 3546). "Ricos omnes" sustituyó al antiguo "magnates" para denominar al estrato superior de la nobleza que monopolizaba los cargos palatinos, dirigía el ejército, poseía extensos territorios y gozaba de inmunidades en sus señoríos.<sup>318</sup> Según Montaner, la documentación más antigua de este término se encuentra en una donación de Alfonso IX de León de 1207.<sup>319</sup> En el "Segundo cantar" del poema se menciona a este sector de la nobleza, pero en lugar de utilizar el neologismo "ricos omnes" el poeta los llama "cuendes e podestades" (1980). El uso del neologismo en el "Tercer cantar" parece confirmar que esta sección del poema se compuso hacia 1207. En cambio los "Cantares primero" y "Segundo," donde el neologismo no aparece, habrían sido compuestos unos años antes.

---

<sup>318</sup> Ramón Menéndez Pidal, Cantar de mio Cid, 4ª ed., vol. II (Madrid: Espasa-Calpe, 1969) 826-9.

<sup>319</sup> Alberto Montaner, ed., Cantar de mio Cid (Barcelona: Crítica, 1993) 673-4.

La palabra "como" generalmente se transcribe en el manuscrito del poema "comme" (27 veces en el "Primer cantar," 30 veces en el "Segundo," 41 veces en el "Tercero"). Esta palabra presenta la variante "cuemo" una sola vez en los "Cantares primero" (322) y "Segundo" (1512) y en cambio seis veces en el "Tercer cantar" (2340, 2642, 2905, 2942, 3328, 3426). La variante "cuenmo" ocurre sólo una vez en el poema en el "Tercer cantar" (2688).

La palabra "gente" se transcribe generalmente "yentes" (10 veces en el "Primer cantar," 8 veces en el "Segundo," 4 veces en el "Tercero"), y una vez se transcribe "yente" en el "Primer cantar" (901). La transcripción "gentes" aparece 4 veces en el "Primer cantar" (462, 653, 968, 988) y una vez en el "Segundo cantar" (1201). En cambio, nunca aparece en el "Tercer cantar."

Las diferencias en la grafía de estas palabras, a las que deben sumarse las distintas transcripciones del nombre "Avengalvón" que señalamos anteriormente, indican que el "Tercer cantar" proviene, muy probablemente, de un manuscrito distinto.

Las peculiaridades en el uso de algunas palabras y en su transcripción parecen confirmar también lo ya apuntado cuando analizamos las asonancias. Cada cantar revela características propias que me parecen suficiente evidencia para avanzar la hipótesis de que cada uno fue compuesto por un autor distinto que se inspiró en fuentes diversas.

Después de todo, éste no es un fenómeno único en la época. La Historia Compostelana, una de las pocas obras de este período de las que nos han llegado noticias ciertas sobre su redacción, fue compuesta por no menos de cinco autores. Dos de ellos, Hugo y Giraldo, eran franceses, Nuño Alfonso y Pedro de Anaya, españoles, y en cuanto al quinto colaborador reconocible, su nombre y origen han quedado en el anonimato. Dos siglos más tarde tenemos el ejemplo de La Celestina, que hoy ya nadie duda fue compuesta por lo menos por dos autores, es decir, uno anónimo que compuso el acto I y Fernando de Rojas (y tal vez otros), que continuó la obra.

En cuanto a la utilización "in extenso" de diversas fuentes, sabemos que era una práctica común en la época. Rico señala, por ejemplo, que el autor de la Historia Silense "explota las fuentes con la largueza habitual" en ese período.<sup>320</sup> Esta "largueza" en la utilización de fuentes caracteriza a las más importantes obras romances del siglo XIII, desde las composiciones de Berceo al Alexandre, en las cuales se emplearon fuentes latinas de la misma forma que el autor del "Segundo cantar" utilizó la HR.

#### GENESIS DE LOS CANTARES

Del examen de los tres cantares que acabamos de hacer

---

<sup>320</sup> Francisco Rico, "Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla," Abaco II (1969): 80.

se puede deducir que el PMC, tal como ha llegado a nosotros, parece haber tenido una génesis bastante peculiar. No es atrevido conjeturar que, en el proceso de composición de esta obra, se escribió primeramente el "Segundo cantar" como un poema dedicado a exaltar la mayor hazaña de Rodrigo, es decir la conquista de Valencia. Alrededor de este núcleo se habría escrito posteriormente lo que hoy es el "Cantar primero" y, más tarde, el "Tercer cantar."

Con respecto a la fecha de composición, sólo podemos conjeturar, y de manera aproximada, que los tres cantares se compusieron a principios del siglo XIII. A fines del siglo XII, con un renovado interés por las hazañas del héroe castellano, aparecieron textos primero en latín (la HR, el Carmen Campi Doctoris) y más tarde en romance (el linaje del Cid del Liber Regum) dedicados a recordarlas. A principios del siglo XIII un autor culto con muy buen conocimiento del latín y de la épica francesa habría utilizado como fuente principal la HR para componer un poema en romance (al que hoy designamos "Segundo cantar" del PMC) dedicado a celebrar la conquista de Valencia por el Cid. Es muy probable que el autor conociera la "Carta de arras" que Rodrigo había otorgado a Jimena, de donde habría tomado el nombre de varios personajes y algunos topónimos de la zona de Burgos no mencionados en la HR.<sup>321</sup> También parece haber conocido los dos diplomas en que constan las generosas donaciones

---

<sup>321</sup> Véase nota 252.

hechas por Rodrigo y Jimena a la Catedral de Valencia. Es precisamente en estos diplomas donde se menciona el nombre del obispo de la ciudad levantina en tiempos del Cid, don Jerónimo, que no figura en la biografía latina de Rodrigo.

Como otros autores de obras en romance de la primera mitad del siglo XIII -Gonzalo de Berceo, el autor del Alexandre- el poeta que compuso el "Segundo cantar" (la "Gesta de mio Cid") utilizó fuentes y modelos latinos y franceses, recreándolos y adaptándolos a la nueva lengua con objetivos literarios específicos. De la HR tomó la información histórica básica para su poema y un buen número de expresiones literarias. La pujante épica francesa, sobre todo el Roland, le habría servido como modelo general y como inspiración en este primer intento conocido por componer un poema épico castellano. De algún florilegio de épica clásica traducido al latín tal vez tomó la idea de comenzar su poema "in media res," antes de la caída de Valencia, imitando a La Iliada que comienza poco antes de la caída de Troya. El poema homérico era conocido en la Península en el siglo XII en una versión en latín realizada en el siglo I por Baebius Italicus, la Ilias latina.<sup>122</sup> En esta obra pudo haberse inspirado el autor del "Segundo cantar" al desarrollar el tema de la fidelidad conyugal y la ternura paterna en su poema ("A la madre e a las fijas bien las abraçava,"

---

<sup>122</sup> Cito la Ilias latina por la edición de Marco Scaffai (Bologna: Patron Editore, 1982).

1599), ya que éste aparece en la Ilias:

Colloquium petit interea fidissima coniunx  
 Hectoris Andromache parvumque ad pectora natum  
 Astyanacta tenet, cuius dum maximus heros  
 oscula parva petit... (564-7)

El tema del amor y la fidelidad conyugal no era común en la literatura de la época, como tampoco lo fue en el resto de la Edad Media. En la Disciplina clericalis, obra muy conocida en España y en toda Europa, se dedican cinco cuentos a ejemplificar la infidelidad de las mujeres.<sup>323</sup> Frente a estos textos de tono misógino, destacan los tiernos versos dedicados en la Ilias a Andrómaca y Astiánax y los dedicados a Jimena y sus hijas en el PMC, versos que no se repetirán en toda la literatura castellana medieval.

Un caso más notable de influencia del texto de la Ilias en el "Segundo cantar," que ha pasado inadvertido hasta el momento, se da en los vv. 2021-22 ("los inojos e las manos en tierra los finco,/ las yerbas del campo a dientes las tomo"), en los cuales se traduce literalmente una curiosa

---

<sup>323</sup> En los cuentos IX, X y XI la mujer aprovecha la ausencia del marido para recibir a su amante, teniendo que recurrir al engaño para evitar las sospechas del esposo. En el ejemplo XIII la actitud recatada de la mujer queda anulada por los engaños de una vieja que consigue vencer su resistencia inicial. En el cuento XIV se demuestra la imposibilidad de conocer (y evitar) los engaños de las mujeres.

expresión del texto latino:

concidit infelix prostratus vulnere forti  
et carpit virides moribundus dentibus herbas (370-1)

Aunque las circunstancias difieren en los dos textos -en la Ilias se refiere el último gesto de Leucón antes de expirar, en el PMC un acto de humillación del Cid ante el rey- la semejanza de los versos que describen este gesto (vv. 2022 del PMC y 371 de la Ilias) es, sin duda, significativa.

La Ilias latina era bien conocida en la Península en el siglo XII. Numerosas referencias a su texto pueden encontrarse en otra obra dedicada a exaltar las hazañas de Rodrigo, el Carmen Campi Doctoris, texto anterior al PMC<sup>324</sup> en el que se registran expresiones tales como: "Gestorum Paris et Pyrri" (1-2), "Omero canente" (11), "Paris vel Hector" (126), "Troiano bello" (127). Además, los versos del Carmen en los que se describen las armas de Rodrigo (105-124) se inspiraron en la descripción de las armas de Héctor de la Ilias latina (225-232). También se encuentran referencias a la Ilias en el Poema de Almería, compuesto a mediados del siglo XII. En este texto se compara a los capitanes cristianos que pelearon en Almería con el "fortissimus Hector" (166) y el "insuperabilis Ajax" (167).

---

<sup>324</sup> Acerca de la fecha de composición del Carmen ver nota 266.

Salvador Martínez indica que la fuente inmediata de las dos expresiones puede haber sido el Homerus latinus (otro nombre por el que se conocía la Ilias latina), donde se hallan los sintagmas "maximus heros" (566), "fortissimus Hector" (486 y 820) y "fortissimus Ajax" (190).<sup>325</sup> El autor de la Historia Silense, según ha indicado Rico, se inspira también en la Ilias al describir los amaneceres.<sup>326</sup> Por tanto, no me parece atrevido pensar que el autor del "Segundo cantar" pudo haber manejado una copia de esta obra.

Inspirándose en estos textos -la HR, documentos relativos al Cid, el Roland, la Ilias latina- el autor del "Segundo cantar" narra la historia de un modesto infanzón de la pequeña villa de Vivar desterrado por Alfonso VI, que logra encumbrarse mediante el esfuerzo propio y la lucha denodada contra los moros. La historia de la prodigiosa conquista de Valencia, el recelo de algunos poderosos del reino contra el infanzón que va cobrando poder, la reconciliación con el rey y unos matrimonios con miembros de la más alta nobleza, todo corresponde al espíritu y en numerosos casos a la letra, de lo narrado en la HR. El poeta quiso cerrar su obra con un final feliz, por lo que el propio rey casa en el poema a las hijas del Cid con "los de Carrión," tal como en la HR el rey casa a Rodrigo con una

---

<sup>325</sup> H. Salvador Martínez, El "Poema de Almería" y la épica románica (Madrid: Gredos, 1975) 218.

<sup>326</sup> Francisco Rico, "Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla," Abaco II (1969) 80.

sobrino suya. En los últimos versos del "Segundo cantar" se subraya que después de las bodas todos vivieron dichosos en Valencia durante dos años:

el Çid e sos hyernos en Valençia son rastados;  
 hi moran los ifantes bien çerca de dos años,  
 los amores que les fazen mucho eran sobejanos;  
 alegre era el Çid e todos sus vassallos. (2270-73)

Los dos años de felicidad en Valencia posiblemente aludan al lapso de tiempo transcurrido entre los matrimonios poéticos de las hijas del Cid con los infantes de Carrión y la muerte de Rodrigo, ocurrida en 1099. Es probable que el poeta sólo tuviera una idea vaga acerca de los últimos años de la vida del Cid y del destino de sus hijos, de los que nada se dice en la HR. Podemos conjeturar, por tanto, que no conocía el linaje de Rodrigo que aparece en el Liber Regum, donde se dan noticias ciertas sobre sus descendientes.

Un examen del PMC revela que el "Segundo cantar" es el más propiamente épico de los tres. No es casualidad que esta parte del poema sea la única en ser llamada "gesta" (1085) y "cantar" (2276), especificaciones que indican una mayor conciencia por parte de su autor del género y de los modelos literarios en que se inspiraba su obra. El héroe se enfrenta en el "Segundo cantar" a un digno oponente, los poderosísimos moros, y logra vencerlos pese a la disparidad

en número de sus respectivos ejércitos. Las prodigiosas victorias militares llevan a la reconciliación del héroe desterrado con su rey y a la armonía y felicidad familiar, coronada con los matrimonios de las hijas del Cid con miembros de la alta nobleza. Los esfuerzos de Rodrigo son magníficamente recompensados en todos los planos. En el plano militar las victorias se suceden ininterrumpidamente hasta la conquista de Valencia, en el político Rodrigo logra la reconciliación con el rey y la derrota de sus enemigos en la corte (en los vv. 1345-9 el rey hace callar al despectivo García Ordóñez, uno de los que calumniaban a Rodrigo), en el plano material el Cid se enriquece y enriquece a los hombres que le acompañan, en el personal logra reunirse con su familia en Valencia y casar a sus hijas con miembros de la alta nobleza.

En el "Segundo cantar" la guerra contra el enemigo toma un cariz religioso, ya que el Cid sólo lucha contra los moros. En este cantar no hay parodia ni degradación de personajes cristianos. Las manifestaciones de envidia de algunos miembros de la alta nobleza hacia el infanzón de Vivar apenas cobran vuelo y son inmediatamente acalladas por el rey. El "Segundo cantar" es la gesta de un humilde infanzón que logra elevarse a las más altas esferas de la sociedad de la época gracias al mérito personal y a la lucha sin desmayo contra el enemigo moro, obteniendo por ello el reconocimiento de la sociedad y de su rey.

Si se acepta la hipótesis de que el "Segundo cantar" es una composición independiente y anterior a los otros dos cantares, se plantea el problema de la autoría y de la fecha de composición de los "Cantares primero" y "Tercero." No me parece demasiado atrevido especular que otro autor, conociendo el poema que hoy llamamos "Segundo cantar," decidiera narrar algunos años más tarde la primera parte de la historia del Cid, es decir los acontecimientos previos a la conquista de Valencia. Evidentemente, este poeta desconoce la HR y también los documentos manejados por el primer autor. Sus nociones históricas son muy confusas y sus fuentes, por lo que podemos observar, parecen ser de carácter más legendario. Por ejemplo, el episodio del conde de Barcelona debe derivar de una fuente que contenía numerosas inexactitudes históricas y ya muy alejada de la HR. Los nombres de personajes que agrega este autor, tanto moros como cristianos, no son históricos. Dos de las batallas que narra (Castejón y Alcocer) no constan en los documentos ni en las historias de la época. Posiblemente el autor se haya inspirado al narrarlas, según explica Colin Smith, en fuentes clásicas (el Bellum Jugurthinum de Salustio, las Stratagemata de Frontino, el De Bello Gallico de Julio César). La batalla con el conde de Barcelona, de la cual se dan muchos detalles en la HR, no coincide con el relato de la biografía latina del Cid. Además, el poeta introduce en el "Primer cantar" episodios cómicos (el de los

judíos, el conde de Barcelona negándose a comer), lo que da un tono más entretenido a la obra. Los judíos, que aparecen brevemente en el "Segundo cantar" en un episodio que queda inconcluso, cambian su actitud amenazante ("Si non, dexaremos Burgos, ir lo hemos buscar," 1438), por una remilgada sumisión que pone una nota cómica en este pasaje del "Primer cantar." También hay que tener en cuenta que el episodio de los judíos en el "Primer cantar" posiblemente se base, como hemos señalado, en una fuente literaria latina medieval, específicamente el cuento XV de la Disciplina clericalis de Petrus Alfonsi.

Además de las fuentes históricas y literarias que pueden identificarse, hay diferencias de otra índole entre el "Primer cantar" y el "Segundo." Por ejemplo, el enfrentamiento con otros nobles cristianos que consumió buena parte de la vida histórica del Cid, es apenas aludido en el "Segundo cantar." En efecto, el autor de este cantar prefirió retratar a Rodrigo en sus mayores hazañas militares contra los musulmanes, no en las contiendas que enfrentaron al Cid con algunos miembros de la nobleza, a pesar de que éstas se narran en la HR, cuyo autor no podía dejar de documentar este aspecto de la vida del Campeador. En el "Segundo cantar" sólo se narra el momento más glorioso de la carrera militar de Rodrigo, la campaña del Levante y la conquista de Valencia. En el "Primer cantar," por el contrario, el conde de Barcelona no sólo es vencido por

Rodrigo sino que además es ridiculizado repetidamente como representante de una cultura refinada que lo hace poco apto para enfrentar los rigores de la guerra.

En cuanto a Alfonso, el rey "irado" del "Primer cantar" que destierra al Cid sometiéndolo a las más duras condiciones (le otorga brevísimo plazo para salir de Castilla, prohíbe a los habitantes de Burgos que le den alojamiento o le provean de viandas),<sup>327</sup> es muy distinto de la figura del monarca que se nos presenta en el "Segundo cantar." En efecto, el rey en el "Segundo cantar" es objeto de las mayores reverencias por parte del Cid y los suyos, y de gran respeto por parte del autor. Por ejemplo, cuando Alvar Fáñez se encuentra con el rey en Carrión: "finco sos inojos ante tod el pueblo,/ a los pies del rey Alfonsso cayo con gran duelo" (1318-9). En la entrevista de Valladolid, Minaya y Pedro Bermúdez "ant' el rey Alfonsso los inojos fincados/ besan la tierra e los pies amos" (1843-4). Más tarde, en las vistas a orillas del Tajo, el mismo Rodrigo se somete a Alfonso en un acto de humillación

---

<sup>327</sup> Aunque no existen normas jurídicas tempranas que regulen de modo preciso las condiciones en que debía partir el airado, según el Fuero Viejo el rey debía conceder al desterrado tres plazos sucesivos para marchar del reino: uno de 30 días, uno de 9 y otro de 3; debía darle un caballo y alguien que le guiara en el camino; debía ordenar que le vendieran provisiones por su precio habitual y no debía hacerle mal en su hueste ni en sus bienes. En las Partidas se otorgaba a los airados 30 días para salir del reino y la autorización para que se les vendiese viandas. Hilda Grassotti, "La ira regia en León y Castilla," Cuadernos de Historia de España XLI-XLII (1965): 67-8.

ritual:

los inojos e las manos en tierra los finco,  
 las yerbas del campo a dientes las tomo,  
 lorando de los ojos, tanto avie el gozo mayor  
 así sabe dar omildança a Alfonso so señor. (2021-22)

Ninguno de estos gestos se registra en el "Primer cantar," ni siquiera cuando Alvar Fáñez ofrece al rey la primera "presentaja" (870 y ss.). En el "Primer cantar," además, la dureza de las medidas que toma el rey contra el Cid en el momento del destierro motiva la condena implícita del monarca por parte de los habitantes de Burgos. Estos exclaman al ver a Rodrigo entrando a Burgos: "Dios, que buen vassalo, si oviesse buen Señor!" (20, según la edición paleográfica). Algunos críticos -Garci-Gómez, María E. Lacarra, Montaner- han puesto en duda que en este verso se aluda directamente al rey Alfonso, atribuyendo al segundo hemistiquio el significado "¡ojalá tenga el Cid un buen señor al que infeudarse!" o, en el caso de Garci-Gómez, "¡ojalá tenga un buen mediador ante el rey!" Sin embargo, en el resto del poema cada vez que aparece el sintagma "vasallo/ señor" ambos términos se refieren específicamente a las personas del Cid y del rey Alfonso. Los ejemplos son numerosos: en la entrevista de Carrión, dice Alvar Fáñez al rey con respecto al Cid: "razonas por vuestro vassallo e a

vos tiene por señor" (1339); en una situación similar en Valladolid, Minaya y Pedro Bermúdez dicen al rey: "a vos lama por señor e tienes por vuestro vassallo" (1847); en otra ocasión, después de la afrenta de Corpes, Rodrigo envía a Muño Gustioz a presentar una demanda contra los infantes ante el rey Alfonso, diciéndole: "-cuemo yo so su vassallo y el es mio señor-" (2905); estas palabras son repetidas por Muño Gustioz ante el rey: "ele es vuestro vassallo e vos sodes so señor" (2938), y nuevamente poco después: "Por esto vos besa las manos como vassallo a señor" (2948); antes de los duelos con los infantes, dice el propio rey al Cid: "hyo vos lo sobrelievo como [a] buen vassallo faze (a) señor" (3478). Este último verso puede entenderse como la contrapartida del verso veinte, el primero de la serie: buen rey es el que sobrelleva las obligaciones del cargo que ocupa en forma reponsable y justicieramente.

El vínculo vasallático es tan fuerte que en ningún lugar en el poema se insinúa la posibilidad de que Rodrigo pueda entrar al servicio de otro señor, significado que atribuyen al verso veinte algunos críticos que creen que el verso no alude al rey Alfonso. En los tres cantares, el Cid poético es el buen vasallo de fidelidad inquebrantable que no descansa hasta lograr la reconciliación con su rey. Pero, además, en la sola afirmación por parte de los habitantes de Burgos de que el Cid es un buen vasallo habría una velada condena al rey que lo desterró, como reconoce Montaner.

Los habitantes de Burgos dan sobradas muestras de estar profundamente conmovidos por la situación que atraviesa Rodrigo. Cuando el Cid llega a Burgos, salen a verlo "plorando de los ojos tanto avien el dolor" (18). Quisieran ayudarlo, aunque no se atreven a hacerlo por temor al rey ("Conbidar le ien de grado mas ninguno non osava," 21). Finalmente, es precisamente un burgalés, Martín Antolínez, el que provee de alimentos al Cid desafiando las órdenes del rey ("ca acusado sere de lo que vos he servido,/ en ira del rey Alfonsso yo sere metido," 73-4) y decide seguir al Campeador al destierro sin importarle de sus bienes abandonados en Burgos ("Si el rey melo quisiere tomar ;a mi non m'inchal!" 230). Martín Antolínez confía en que tarde o temprano el rey se reconciliará con Rodrigo, pero en caso contrario nada de lo que deja atrás tiene valor alguno ("si non, quanto dexo ;no lo preçio un figo!" 77). Para Martín Antolínez, el buen Cid cuenta más que el rey que lo desterró. Por tanto, es evidente que el verso veinte alude al rey y tiene connotaciones negativas hacia la figura del monarca.

En cuanto a las razones ideológicas que, según algunos críticos, impedirían a un autor medieval poner en tela de juicio la figura del rey, estas alegaciones no se compadecen con textos anteriores al PMQ tales como la HR<sup>128</sup> y el Carmen

---

<sup>128</sup> "Huiusmodi prava et invida suggestione rex iniuste conmotus et iratus eiecit eum de regno suo" (925.20-22); "Sed imperator adhuc tractavit in corde suo multa invidia et

Campi Doctoris,<sup>329</sup> en que se menciona concretamente la envidia del rey Alfonso y el injusto destierro a que había sometido al Cid.

De este breve examen del "Primer cantar" se desprende que las fuentes y el tono parecen ser distintos de los del "Segundo cantar," aunque el genio y la habilidad del poeta hayan bastado para dar continuidad a los dos cantares. La característica más notable de este autor es su gusto por la variedad en la versificación, que en el "Primer cantar" presenta mayor diversidad en las asonancias y tiradas más cortas que en los otros dos cantares. Además, el "Primer cantar" es el más episódico a causa de su trama, que es el relato de una serie de batallas. Las peripecias del Cid en el destierro no presentan un crescendo ni hay en ellas un hilo conductor preciso. Podrían suprimirse fácilmente algunas de las batallas sin que se produzca descalabro alguno en la estructura general de la obra, puesto que las batallas no vuelven a mencionarse en el texto. Sólo en el caso de las espadas se recuerda mucho más tarde, en el "Tercer cantar," que Colada fue ganada al conde de

---

consilio maligno, ut eiceret Rodericum de terra sua" (930.8-10); "Tunc rex ductus invidia ait suis..." (952.13). Cito por la edición de Menéndez Pidal en La España del Cid, 7ª ed., vol. II (Madrid: Espasa-Calpe, 1969; primera edición 1929).

<sup>329</sup> "Quibus auditis susurronum dictis, / rex Eldefonsus, tactus zelo cordis, / perdere timens solium honoris, / causa timoris," cito por la edición de Ramón Menéndez Pidal en La España del Cid, 7ª ed., vol. II (Madrid: Espasa-Calpe, 1969; primera edición 1929) 884, vv. 57-60.

Barcelona, y esta alusión no requiere del relato de la batalla de Tévar. Podría, en verdad, quedar como una mera alusión sin referencia concreta en el texto tal como ocurre en otras ocasiones en el poema.

La temprana preocupación por el matrimonio de sus hijas que manifiesta el Cid en el "Primer cantar" ("que aun con mis manos case estas mis hijas," 282b), ha sido considerada por la crítica como una indicación del desarrollo del argumento, puesto que introduce desde el principio en el plan general de la obra el tema de las bodas. Creo que, en efecto, el autor del "Primer cantar" anticipa acertadamente algunos de los temas desarrollados más tarde, pero son temas que atañen al "Segundo cantar." Las bodas que se anticipan en el "Primer cantar" son, en mi opinión, las bodas con los infantes de Carrión. Los reparos que pone el Cid a estos matrimonios en el "Segundo cantar," recelos de infanzón que ha sufrido en carne propia la soberbia de la alta nobleza cortesana, son rápidamente desechados y las bodas se realizan con el consentimiento de Rodrigo, como no podía ser de otra manera. El Cid, además, tiene muy claro el encumbramiento social que significan estos matrimonios para su familia y así lo manifiesta repetidamente:

De grandes nuevas son los ifantes de Carrion,  
perteneçen pora mis hijas e aun pora mejores.

(2084-5)

Hyernos vos adugo de que avremos ondrança;  
 ;gradid melo, mis fijas, ca bien vos he casadas!

(2188-9)

deste vu[e]stro casamiento creçremos en onor (2198)

Es cierto que en el "Segundo cantar" Rodrigo no casa a sus hijas "con sus manos," pero esto tampoco tiene lugar en el "Tercer cantar." En efecto, cuando los enviados de los infantes de Navarra y Aragón le proponen los segundos matrimonios, Rodrigo declara que es el rey el que tiene que decidir sobre las bodas:

Vos las casastes antes, ca yo non;  
 afe mis fijas en vuestras manos son,  
 sin vuestro mandado nada non fere yo. (3406-8)

Sólo después que el rey ha otorgado estos segundos matrimonios Rodrigo los confirma ("Quando a vos plaze otorgo lo yo, señor" 3415). Además, en el verso 825 del "Primer cantar" el Cid proclama que sus hijas "si les yo visquier seran dueñas ricas," y no princesas. Por tanto, hay que entender este verso como una alusión a las bodas con los infantes de Carrión y no con los príncipes de Navarra y Aragón. No hay en el texto del "Primer cantar" ningún indicio de que su autor tuviera en mente el trágico

desenlace de los matrimonios con los infantes de Carrión mientras lo componía.

En contraste con el carácter episódico del "Primer cantar," los "Cantares segundo" y "Tercero" presentan mayor unidad y una estructura más trabada. En el "Segundo cantar" vemos sucederse las victorias contra los moros en un crescendo continuo. En efecto, las victorias militares del Cid histórico en la zona del Levante fueron reordenadas por el poeta de manera que puedan presentar un orden creciente en importancia. En el poema el Campeador va ocupando primero las poblaciones en torno a Valencia (Xerica, Onda, Almenar, Borriana). Después toma Murviedro, una plaza de gran importancia estratégica, y por fin logra su victoria mayor, la conquista de Valencia. A las victorias militares (y como consecuencia de éstas) suceden las victorias políticas. La acción está bien articulada en todo el cantar y presenta, como dijimos, un crescendo continuo que poco a poco abarca todas las esferas de la vida de Rodrigo: la militar, la política, la social y también la más íntima (la familia reunida en Valencia, el casamiento de la hijas).

En cuanto al "Tercer cantar," es claro que está construido en torno a un tema central que da unidad a su trama. El tema es la venganza privada ejercida por miembros degradados de la alta nobleza, a la que se opone el procedimiento judicial de riepto llevado a cabo por el Cid para recuperar su honra. El carácter totalmente ficticio de

los sucesos narrados y las notables diferencias en la versificación de este cantar parecen indicar que un tercer autor lo compuso, quizá para agregar nuevos episodios a un ya exitoso ciclo de poemas del Cid (los "Cantares primero" y "Segundo"). En el "Tercer cantar" no se encuentran huellas de fuentes latinas directas y desaparecen latinismos tales como "exir" y "virtos" utilizados en los otros dos. La preocupación central de este autor era llamar la atención sobre los nuevos procedimientos judiciales que intentaban poner freno a la práctica de la venganza privada entre nobles. Como el autor del "Primer cantar," el poeta del "Tercer cantar" matiza el trágico relato de la afrenta de Corpes con episodios cómicos (la reacción de los infantes frente al león que se ha escapado de su jaula, la aparición de Asur González en las Cortes de Toledo) y hasta pone una nota risueña en la batalla contra Búcar, cuando el Cid dice al general marroquí: ";saludar nos hemos amos e tajaremos amista[d]!" (2411).

La intencionada degradación progresiva de los infantes de Carrión en el "Tercer cantar" tiene un paralelo en la conducta del conde de Barcelona en el "Primer cantar," sólo que en el "Tercer cantar" los caballeros que muestran la poca nobleza de su carácter no son "francos" sino castellanos (o leoneses, ya que Carrión perteneció sucesivamente a ambos reinos). Tanto el conde como los infantes de Carrión quedan ridiculizados por medio de

situaciones y episodios que mueven a risa, pero en el "Tercer cantar" hay un cuestionamiento de costumbres, creencias y del comportamiento de la alta nobleza que parece ir más a fondo que en el "Primer cantar." El enfrentamiento con el conde de Barcelona en el "Primer cantar" tiene un tono más bien de parodia y de crítica ligera hacia cierto tipo de refinamientos de los "francos" considerados poco viriles. El episodio termina con un final feliz cuando el conde es finalmente liberado junto a dos de sus caballeros, gracias a la generosidad y magnanimidad del Cid que les provee de buenas vestiduras y de caballos para el viaje. La conducta de Rodrigo en este episodio contrasta notablemente con la del rey en el comienzo del cantar.

El proceso de degradación de los infantes es, en cambio, mucho más profundo y atañe a las más esenciales características del caballero noble. En efecto, los infantes se muestran incapaces de defenderse a sí mismos y a su suegro en el episodio del león, y de luchar contra el enemigo moro en la batalla contra Búcar. Su cruel conducta con las hijas del Cid es una manifestación más, en el plano más íntimo de sus vidas, de la bajeza de carácter que antes habían mostrado en la vida pública. La desdeñosa crítica del poeta contra los nobles de linaje acostumbrados a la molición de la corte e incapaces de renovar sus blasones en acciones guerreras, parece clara.

A fines del siglo XII soplaban vientos de cambio en la

Península. Nuevos procedimientos judiciales intentaban poner límites al poder de los "ricos omes" y procuraban encauzar los conflictos entre nobles en procesos legales. María Eugenia Lacarra señala que el autor del poema "plantea un conflicto fundamental entre el derecho privado y el derecho público; ataca el primero y propone su sustitución por el segundo."<sup>30</sup> Esto es evidente en el "Tercer cantar," en que los infantes son enjuiciados por sus actos de venganza privada. En cambio la condena de la ira regia que señala Lacarra no parece tan clara. Hay, sí, una condena velada en las protestas del Cid contra sus "enemigos malos" y en los reproches de los habitantes de Burgos al rey. Pero no se critica concretamente la ira regia como institución ni se ofrece una alternativa a ésta.<sup>31</sup> En el "Tercer cantar," en

---

<sup>30</sup> María Eugenia Lacarra, El "Poema de mio Cid:" realidad histórica e ideología (Madrid: Porrúa Turanzas, 1980) 97.

<sup>31</sup> Según Hilda Grassotti, la ira regia fue a un tiempo "ruda y leve" manera de castigar sin proceso a un poderoso. Ruda por ser arbitraria, pero leve por las penas que imponía y por dejar abierta la posibilidad de una reconciliación del airado con el rey. En las Partidas se establece que se podía ser desterrado sin proceso, es decir ser airado, no sólo por malquerencia sino también por malfetría y por traición. En estos casos, los reyes habrían preferido airar a un magnate al margen de los rígidos procesos judiciales para no romper brutalmente con un poderoso clan nobiliario mediante la condena a muerte de uno de sus miembros, al mismo tiempo que dejaban abierta la posibilidad de una futura reconciliación. Hay que tener en cuenta, además, que aunque la ira regia suponía el ejercicio de la arbitrariedad real, era una práctica caballeresca articulada conforme a principios jurídicos que implicaban derechos y deberes recíprocos. Al desaparecer la ira regia como institución en el siglo XIV, la cólera regia ya no castigaba a aquellos que osaban desobedecer los mandatos del monarca con el destierro o la

cambio, frente a la arbitrariedad de la conducta de los infantes se propone como alternativa la institución del riego en corte y los duelos judiciales, que garantizaban una mayor justicia.

En cuanto a la figura del monarca, el rey "irado" del "Primer cantar" se transforma en juez magnánimo en el "Tercer cantar." Como tal éste logra reivindicar al mejor de sus vasallos mediante un impecable procedimiento judicial.

El procedimiento judicial de riego entre nobles es una innovación jurídica de fines del siglo XII que aparece descrita con gran precisión en el "Tercer cantar," lo que ha llevado a algunos críticos a conjeturar que el autor del poema debía ser perito en leyes. Sin embargo, estas preocupaciones de carácter jurídico no aparecen en el "Primer cantar" ni en el "Segundo," aunque estos cantares reflejan cierto conocimiento de aspectos legales (la ira regia y el mandato sellado del rey a los habitantes de Burgos en el "Primer cantar," las bodas de las hijas del Cid en el "Segundo"), mientras que la confrontación entre el derecho privado y el derecho público es el tema central del "Tercer cantar." En efecto, su trama está cuidadosamente construida de manera que puedan mostrarse las negativas implicaciones éticas y legales del ejercicio de la venganza privada y de los abusos de la alta nobleza.

---

confiscación, sino con la muerte. Hilda Grassotti, "La ira regia en León y Castilla," Cuadernos de Historia de España XLI-XLII (1965): 50-51, 110-12.

Lacarra ha destacado que la nueva concepción del derecho como "aequitas," "iustitia," "ius" y el acrecentamiento del poder judicial público provenían de la nueva idea de justicia inherente al derecho romano, cuya progresiva influencia se advierte en las leyes y fueros cristianos peninsulares.<sup>332</sup> Este es el tema que tenía en mente el autor del "Tercer cantar" y sobre el cual construye su trama, y es este cantar el que refleja profundo conocimiento jurídico.

También el tema de la nobleza de sangre acompañada del mérito personal se desarrolla "in extenso" sólo en este cantar. Rodrigo, perteneciente al sector más bajo de la nobleza, el de los infanzones, logra elevarse socialmente gracias a sus muchos méritos personales. Aunque este tema aparece en los tres cantares, sólo en el "Tercer cantar" los infantes de Carrión, pertenecientes a los estratos más elevados de la nobleza de sangre, son vencidos en duelo y declarados culpables. De nada les vale su altísimo linaje en el momento de dar cuenta de sus actos. El infanzón de Vivar logra imponerse a los orgullosos condes de Carrión.

El tema de la nobleza y de su relación con el rey preocupaba en el siglo XII, tal como puede observarse en la sección de la Disciplina clericalis que agrupa cuentos y sentencias en torno a la monarquía y a la nobleza de sangre. En éstos se desarrollan ideas similares a las que venimos

---

<sup>332</sup> María Eugenia Lacarra 100.

señalando en el "Tercer cantar" del PMC. Respecto a la nobleza de sangre dice Petrus Alfonsi en "De silentio:"

In quo sua desinit nobilitas, avorum nobilitatem haut congrue reservat...Nobilitas a me procedens est michi cordi plus quam que patrum procedit nobilitate.<sup>33</sup>

Compárese con los versos del PMC en que los infantes de Carrión pretenden justificar su crueldad con las hijas del Cid por las diferencias de linaje que, según ellos, los separaban:

¡De natura somos de condes de Carrion!  
Devíamos casar con fijas de reyes o de enperadores  
ca non perteneçien fijas de ifançones. (3296-98)

Sin embargo, de nada les sirven estas alegaciones y más tarde son vencidos por los hombres del Cid y declarados "malos e traidores." La diferencia de linaje no justifica sus actos, por lo que Alvar Fáñez les reclama:

De natura sodes de los de Vanigomez  
onde salien condes de prez e de valor;  
mas bien sabemos las mañas que ellos han [oy].

---

<sup>33</sup> Las citas han sido tomadas de: Pedro Alfonso, Disciplina clericalis, ed. María Jesús Lacarra (Zaragoza: Guara, 1980).

(3443-45)

En "Septem probitates" Petrus Alfonsi recomienda a los jóvenes nobles: "Ne sit vorax, potator, luxuriosus, violentus, mendax, avarus et de mala conversacione." La conducta de Asur González en la corte parece contradecir cada una de estas recomendaciones:

Asur Gonçalez    entrava por el palacio  
 manto armiño    e un brial rastrando;  
 vermejo viene,    ca era almorzado;  
 en lo que fablo    avie poco recabdo ( 3373-76)

Tal conducta da lugar a que Muño Gustioz le reproche:

Antes almuerzas    que vayas a oraçion,  
 a los que das paz    fartas los aderredor.  
 Non dizes verdad    [a] amigo ni ha señor,  
 Falso a todos    e mas al Criador. (3384-87)

En "De largo, avaro, prodigo" Petrus Alfonsi aconseja dar para recibir: "Honora minorem te et da sibi de tuo, sicut tu vis quod maior te honoret et de suo tibi tribuat." Y en "De divitiis" el discípulo pregunta al maestro: "Laudas congregare pecuniam? Magister: Ita! Acquire, sed iuste et in bono dispende nec in thesauro reconde." En el "Primer

cantar," tras la toma de Castejón Rodrigo ofrece generosamente a Alvar Fáñez la quinta del botín: "dovos la quinta si la quisieredes, Minaya" (492). Y del haber obtenido en esta campaña todos tienen parte:

Sos cavalleros i an arribança,  
 a cada uno dellos caen .c. marchos de plata  
 e a los peones la metad sin falla (512-14)

Petrus Alfonsi advierte en "De divitiis:" "Non denegues deum pro paupertate, et pro divitiis noli superbire." En el "Primer cantar," el Cid da gracias a Dios aún cuando debe partir de Vivar como exiliado:

Ffablo mio Çid bien e tan mesurado:  
 "¡Grado a ti, señor, padre que estas en alto!  
 ¡Esto me an buelto mios enemigos malos!" (7-9)

Aspectos como la generosidad del Cid para con sus hombres y su conducta piadosa en todo momento aparecen también en la HR, lo que indica que estos ideales estaban bien establecidos entre los hombres cultos de la época.

En "De familiaritate regis" Petrus Alfonsi previene con respecto al monarca: "Rex est similis igni: cui si nimis admotus fueris, cremaberis; si ex toto remotus, frigebis." En el poema, el Cid busca desde el comienzo de su exilio

reconciliarse con el rey, pero una vez lograda la reconciliación mantiene una actitud reservada hacia el monarca:

El rey dixo al Çid: "Venid aca ser, Campeador,  
 en aqueste escaño quem diestes vos en don.  
 ;Mager que [a] algunos pesa mejor sodes que nos!"  
 Essora dixo muchas merçedes el que Valencia gaño:  
 "Sed en vuestro escaño commo rey e señor;  
 aca posare con todos aquestos mios." (3114-19)

Como en el "Tercer cantar" del poema, en la Disciplina clericalis es notable la preocupación del autor por el tema de la justicia. En efecto, en muchos cuentos se presentan auténticos problemas jurídicos resueltos sagazmente,<sup>34</sup> y en las sentencias se toca varias veces este tema. En "De rege bono et malo," por ejemplo, se subraya la obligación del rey de hacer justicia: "Tene rectam iusticiam inter homines et diligent te." Esta es precisamente la situación en el "Tercer cantar" del poema, en el cual se reclama al rey que haga justicia por lo acaecido a las hijas de Rodrigo: ";que aya mio Çid derecho de ifantes de Carrion!" (2952). En

---

<sup>34</sup> María Jesús Lacarra indica, además, que hay una interrelación entre algunos ejemplos de la Disciplina y algunos cuentos insertados en los fueros medievales, ya que en el derecho consuetudinario el origen de muchas sentencias jurídicas está claramente vinculado a las anécdotas de donde derivan. Pedro Alfonso, Disciplina clericalis, introducción y notas de María Jesús Lacarra (Zaragoza: Guara, 1980) 35.

este cantar el Cid logra recuperar su honra y se restablece la paz mediante un proceso judicial presidido por el rey.

En los "Cantares primero" y "Segundo" el desarrollo del tema de la justicia y el cuestionamiento de la conducta y valores de la alta nobleza es mínimo. El enfrentamiento de Rodrigo con el conde de Barcelona en el "Primer cantar" y con García Ordóñez en el "Segundo" no reflejan tan claramente como la trama del "Tercer cantar" el conflicto entre distintos sectores de la nobleza. El enfrentamiento con el conde de Barcelona, un "franco," tiene algo de parodia xenofóbica, rasgo que no vuelve a aparecer en el poema, puesto que los moros, guerreros poderosos, son tratados respetuosamente en todo el poema. En el "Tercer cantar" contrasta, además, la conducta "noble" del moro Avengalvón con la actitud traicionera de los infantes. En cuanto a García Ordóñez, su antagonismo con el Cid apenas se percibe en el "Segundo cantar." Este es un indicio más de que no hay unidad de composición en el PMC, sino composición sucesiva de tres cantares por tres autores distintos que lograron, sin embargo, un conjunto admirable.

Algunos rasgos del carácter de Rodrigo se mantienen a lo largo de los tres cantares dándoles una cierta unidad, como por ejemplo su fidelidad inquebrantable al rey Alfonso, la ternura hacia su esposa e hijas, la valoración del mérito personal y de los bienes ganados con esfuerzo. No obstante, las diferencias son mucho más numerosas y atañen a varios

aspectos de los tres cantares: las fuentes, la versificación, la fidelidad a los hechos históricos. Los "Cantares primero" y "Tercero" introducen una variedad de tono y de temas en el poema mediante episodios de fuerte impacto emocional, tales como el destierro de Rodrigo y la afrenta de Corpes. Complementan y desarrollan temas apenas esbozados en el "Segundo cantar," pero no como una mera continuación de lo ya narrado sino introduciendo muchas veces nuevos matices en la personalidad de los caracteres. Lo que le ha dado gran cohesión al conjunto es que los acontecimientos del "Tercer cantar" obligan a reinterpretar lo narrado anteriormente. Desde esta perspectiva, los matrimonios de las hijas del Cid con los infantes de Carrión no son un acontecimiento venturoso que marca el ascenso social de Rodrigo; la aceptación del Cid por parte de la alta nobleza cortesana no fue sincera; el bienestar alcanzado con la conquista de Valencia sólo sirve de preludeo a nuevas desventuras. La reiteración de los procesos de caída y ascenso en la vida poética de Rodrigo pone de manifiesto el carácter provisional de todo logro humano, y esto, a su vez, hace evidente la necesidad de alcanzar permanentemente nuevos objetivos.

Tal era el espíritu reinante en la Península después de la batalla de Alarcos (1195), en la que los almohades obtuvieron una importante victoria sobre los ejércitos de Alfonso VIII. Aprendida esta lección, tras muchos años de

sangrientas contiendas intestinas los reyes cristianos lograron por fin unirse y obtener una resonante victoria sobre los musulmanes en las Navas de Tolosa (1212). El recuerdo de Rodrigo, guerrero invicto en la lucha contra los moros, habrá reanimado el espíritu de los que se preparaban para el combate y les habrá enseñado a nunca darse por vencidos.

#### CONCLUSIONES

De todo lo expuesto, podemos concluir que, como pone en evidencia la presencia de un incipit y un explicit en el "Segundo cantar," éste fue una composición independiente dedicada a exaltar la conquista de Valencia por el Cid. Su autor se documentó para componerlo en la HR y en diplomas relativos al Cid, inspirándose al mismo tiempo en los modelos que le brindaba la épica francesa, principalmente el Roland, y la Ilias latina. Este cantar es el único que contiene información histórica comprobable, tomada casi toda de la HR. No obstante, el autor trató los datos que le proporcionaba la biografía latina de Rodrigo con gran libertad y "completó" el relato de las hazañas del Cid con episodios ficticios acerca de la vida privada del héroe, con lo cual dio a su relato una dimensión humana que es uno de los rasgos más característicos del poema.

Este autor poseía una cultura considerable para la

época, ya que muestra conocer a fondo numerosos textos latinos y la épica francesa. Debió componer su obra a principios del siglo XIII, puesto que, según demuestran las últimas investigaciones históricas, la HR, fuente principal del "Segundo cantar," no pudo escribirse antes de 1185.

Poco después, un segundo autor habría escrito el "Primer cantar," probablemente con la intención de narrar la primera parte de las hazañas de Rodrigo. Este no utilizó la HR ni los documentos relativos al Cid. Sus fuentes son distintas a las del primer autor y parecen estar ya muy alejadas de la historia. Por tanto, su relato es esencialmente ficticio aunque inspirado remotamente en hechos históricos. Este autor introdujo mayor variedad en la versificación y episodios cómicos, aspectos que diferencian al "Primer cantar," además de las fuentes utilizadas, del "Segundo." El autor del "Primer cantar" muestra, también, ser un hombre de gran cultura, con amplios conocimientos de literatura latina y romance.

Algunos años después, hacia 1207, un tercer autor habría compuesto el "Tercer cantar," posiblemente como continuación a un ya exitoso ciclo de poemas sobre la vida del Cid. Pero a diferencia de lo que sucede en el "Segundo cantar" y en parte, al menos, en el "Primer cantar," la trama del "Tercer cantar" se aleja completamente de la historia. En efecto, ésta es totalmente ficticia. Ni la afrenta a las hijas de Cid ni los hechos que siguieron a

ésta guardan relación alguna con la historia documentada. El tema central de este cantar es de carácter jurídico. La trama está cuidadosamente construida con la intención de poner de relieve la crueldad y arbitrariedad de algunos miembros de la alta nobleza que pretendían seguir ejercitando la venganza privada. A esta antigua práctica se opone una innovación jurídica de fines del siglo XII, el proceso judicial de riego entre nobles presidido por el rey por medio del cual el Cid logra restablecer su honra. El profundo conocimiento de temas legales que muestra el autor de este cantar hace pensar que éste debió ser perito en leyes.

Por tanto, queda demostrado que los autores que intervinieron en la composición del que hoy llamamos PMC conocían la tradición textual latina, predominante en los siglos XII y XIII. En las fuentes latinas encontraron un tesoro de datos, temas y expresiones que utilizaron en sus composiciones, lo cual no resta originalidad, de manera alguna, a sus poemas, los primeros en lengua romance compuestos en la Península. La utilización "in extenso" de fuentes latinas es una característica que estos poetas comparten con otros autores en lengua romance del siglo XIII, tales como Berceo y el autor del Alexandre.

La hipótesis de los tres autores, uno distinto para cada cantar, permite explicar numerosos aspectos del poema: el incipit y el explicit del "Segundo cantar," las

diferencias en la utilización de fuentes, en la versificación, en el uso de vocabulario, en el tono y en los temas de los tres cantares. Creo, por tanto, que esta hipótesis, contraria a la opinión de la mayoría de los críticos contemporáneos, debe ser seriamente examinada.

## BIBLIOGRAFIA SELECTA

- Amador de los Ríos, José. Historia crítica de la literatura española. 7 vols. Madrid, 1861-65.
- Alfonso, Pedro (Alfonsi, Petrus). Disciplina clericalis. Ed. María Jesús Lacarra. Zaragoza: Guara, 1980.
- Bédier, Joseph. Les légendes épiques. 4 vols. Paris, 1908-1914.
- Bello, Andrés. Ed. EL Poema del Cid. En Obras completas de don Andrés Bello. Vol. II. Santiago de Chile, 1881.
- Berceo, Gonzalo. Milagros de Nuestra Señora. Edición de Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1985.
- Berganza, Francisco. Antigüedades de España. Vol I. Madrid, 1719.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. "Las gestas del Cid Campeador." Boletín de la Real Academia de la Historia 59 (1911): 161-257.
- Castro, Américo. Santiago de España. Buenos Aires: Emecé, 1958.
- Corominas, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1973.
- Correa, Gustavo. "Estructura y forma en el Poema de mio Cid." Hispanic Review XXV (1957): 280-290.
- Chacón y Calvo, José María. "El P. Sarmiento y el Poema del Cid." Revista de Filología Española XXI (1954): 142-

157.

- Chalon, Luis. L'Histoire et l'épopée castillane du Moyen Age. Paris: Champion, 1976.
- . "Le Poete du Cantar de mio Cid s'est-il inspiré de Salluste?" Le Moyen Age 33 (1978): 479-490.
- Chasca, Edmund de. "The King-Vassal Relationship in the Poema de mio Cid." Hispanic Review XXI (1953): 183-192.
- Deyermond, Alan D. "Structual and Stylistic Patterns in the Cantar de mio Cid." Medieval Studies in honor of Robert White Linker. Madrid: Castalia, 1973. 55-71.
- . Ed. Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton. London: Tamesis, 1976.
- . Ed. "Mio Cid" Studies. London: Tamesis, 1977.
- . El "Cantar de mio Cid" y la épica medieval española. Barcelona: Sirmio, 1987.
- Dozy, Reinhart. Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Age. 1<sup>a</sup> ed. 2 vols. Leyde: Brill, 1849; 3<sup>a</sup> ed. 1881.
- Entrambasaguas, Joaquín de. "El Cantar del Cid hoy." Punta Europa 66-67 (1961): 45-58.
- Faulhaber, Charles B. "Neo-traditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic." Romance Philology XXX, 1 (1976): 83-101.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. Historia general y natural de Indias. Toledo, 1526.

- Fletcher, Richard. "Diplomatic and the Cid revisited: the seals and mandates of Alfonso VII." Journal of Medieval History 2 (1976): 305-337.
- . The Quest for el Cid. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Garci-Gómez, Miguel. Mio Cid: estudios de endocrítica. Barcelona: Planeta, 1975.
- Guerrieri Crocetti, Camillo. "Problemi di epica spagnola." Nel mondo neolatino. Bari: Adriatica, 1969. 378-445. Artículo publicado por primera vez en el Giornale italiano di filologia VI-VII (1953-1954): 298-309, 36-54.
- Hart, Thomas R. "Characterization and Plot Structure in the Poema de mio Cid." "Mio Cid" Studies. Londres: Tamesis, 1977. 63-72.
- Hédelin, François (abad d'Aubignac). Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade. 1715 (escrito hacia 1670).
- Hills, E. C. "The Unity of the Poem of the Cid." Hispania (Baltimore) XII (1929): 113-118. Reimpreso en Hispanic Studies (Stanford, Cal., 1929): 185-192.
- Hinojosa, Eduardo. "El derecho en el Poema del Cid." Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Madrid, 1899. 541-581.
- Hook, David. "The Conquest of Valencia in the Cantar de Mio Cid." Bulletin of Hispanic Studies L (1973): 120-126.

- Horrent, Jules. Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid". Barcelona: Ariel, 1973.
- Huber, Victor A. Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Diez Campeador. Marburg, 1844.
- Italicus, Baebius. Ilias latina. Ed. Marco Scaffai. Bologna, Patron Editore, 1982.
- Lacarra, José María. "Aspectos económicos de la sumisión de los reinos de taifas (1010-1102)." Homenaje a Jaime Vicens Vives. Vol. I. Barcelona, 1965. 255-277.
- Lacarra, María Eugenia. El "Poema de mio Cid": realidad histórica e ideología. Madrid: Porrúa Turanzas, 1980.
- Lapesa, Rafael. Estudios de historia lingüística española. Madrid: Paraninfo, 1985.
- Lidforss, Eduardo. Ed. Los Cantares de Myo Cid. 2 vols. Lund, 1895.
- Lomax, Derek W. "The date of the Poema de mio Cid." "Mio Cid" Studies. Londres: Tamesis, 1977. 73-81.
- . The Reconquest of Spain. London: Longman, 1978.
- López Estrada, Francisco. Panorama crítico sobre el "Poema del Cid". Madrid: Castalia, 1982.
- Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge: Harvard U. P., 1960.
- Magnotta, Miguel. Historia y bibliografía de la crítica sobre el "Poema de mio Cid" (1750-1971). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976.
- Martínez, H. Salvador. El "Poema de Almería" y la épica

- románica. Madrid: Gredos, 1975.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Antología de poetas líricos castellanos. Parte 1ª. En Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo. Vol. XVII. Santander: Aldus, 1944; la antología comenzó a publicarse en 1890.
- . Tratado de los romances viejos. En Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo. Vol. XXII. Santander: Aldus, 1944; 1ª ed. 1903-1906.
- . Ed. "Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez sobre los orígenes de la poesía castellana." Revue Hispanique XVIII (1908): 295-431.
- Menéndez Pidal, Ramón. Ed. Cantar de mio Cid. 3 vol. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964-69; 1ª ed. 1908-11.
- . L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole. Traducción de H. Mérimée. Paris: A. Colin, 1910. Edición en español: La Epopeya Castellana. Buenos Aires, 1945.
- . Poesía juglaresca. Orígenes de las literaturas románicas. 6ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957; 1ª ed. 1924.
- . La España del Cid. 7ª ed. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1969; 1ª ed. 1929.
- . Los godos y la epopeya española. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1969; 1ª ed. 1956.

- . La "Chanson de Roland" y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica). Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- . Ed. Poema de mio Cid. Facsímil de la edición paleográfica. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1961.
- . En torno al "Poema del Cid". Barcelona: EDHASA, 1963.
- Michael, Ian. "Geographical Problems in the Poema de mio Cid: I. The exile route." Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton. Ed. Alan Deyermond. London: Tamesis, 1976. 117-128.
- . "Geographical Problems in the Poema de mio Cid: II. The Corpes route." "Mio Cid" Studies. Ed. Alan Deyermond. London: Tamesis, 1977. 83-89.
- . Ed. Poema de mio Cid. 2ª ed. Madrid: Castalia, 1981.
- Milá y Fontanals, Manuel. De la poesía heroico-popular castellana. Barcelona: Librería de Alvaro Verdaguer, 1874.
- Montaner, Alberto. Ed. Cantar de mio Cid. Barcelona: Crítica, 1993. Estudio preliminar de Francisco Rico.
- Montgomery, Thomas. "The Cid and the Count of Barcelona." Hispanic Review XXX (1962): 1-11.
- Myers, Oliver T. "Assonance and Tense in the Poema del Cid." Publications of the Modern Language Association LXXXI (1966): 493-498.

- . "Multiple Authorship of the Poema de Mio Cid: a final word?. "Mio Cid" Studies. Ed. A. D. Deyermond. Londres: Tamesis, 1977. 113-128.
- Orduna, Germán. "El 'Cantar de las Bodas:' las técnicas de estructura y la intervención de los dos juglares en el Poema de mio Cid." Studia hispanica in honorem R. Lapesa. Vol. II. Madrid: Gredos, 1972. 411-431.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla. Madrid: Imprenta real, 1677. Hay una edición facsímil reciente de la obra: Sevilla: Guadalquivir, 1988.
- Pattison, D. G. "How many 'Cantares' are there in the Poema de mio Cid?" The Modern Language Review 88 (1993): 337-42.
- Powell, Brian. Epic and Chronicle. The "Poema de mio Cid" and the "Crónica de veinte reyes". Londres: MHRA, 1983.
- Rajna, Pio. Origini dell'epopea francese. Florencia: Sansoni, 1884.
- Ratcliffe, Marjorie. "Diego, hijo del Cid, y la fecha de composición del Cantar de Mio Cid." Dicenda 9 (1990): 163-169.
- Reilly, Bernard. The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI 1065-1109. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Restori, Antonio. "Osservazioni sul metro, sulle assonanze

- e sul testo del Poema del Cid." Il Propugnatore XX (1887): I, 97-158; II, 109-164, 408-437.
- Riaño Rodríguez, T. "Del autor y fecha del Poema de mio Cid." Prohemio 2 (1971): 467-500.
- Rico, Francisco. "Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla." Abaco II (1969): 11-91.
- . "La clerecía del mester." Hispanic Review 53 (1985): 1-23, 127-150.
- Richthofen, Erich von. Estudios épicos medievales. Madrid: Gredos, 1954.
- . "Problemas rolandianos; almerienses y cidianos." Anuario de Estudios Medievales V (1968): 437-443.
- . Nuevos estudios épicos medievales. Madrid: Gredos, 1970.
- . "Tradicionalismo, individualismo y positivismo en el estudio de la épica y la novela primitivas." Prohemio I (1970): 397-435.
- Riquer, Martín de. "Bavieca, caballo del Cid Campeador, y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange." Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona XXV (1953): 127-44.
- Risco, Manuel. La Castilla y el más famoso castellano. Discurso sobre el sitio, nombre, extensión, gobierno y condado de la antigua Castilla. Historia del célebre castellano Rodrigo Díaz, llamado vulgarmente El Cid Campeador. Madrid: en la oficina de don Blas Román, 1792.

- Russell, Peter E. Temas de "La Celestina" y otros estudios.  
Barcelona: Ariel, 1978.
- Santillana, marqués de. Prohemios y cartas literarias. Ed.  
de Miguel Garci-Gómez. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Sánchez, Tomás Antonio. Poetas castellanos anteriores al  
siglo XV. Tomo 57 de la Biblioteca de Autores  
Españoles. Madrid: Atlas, 1966; 1ª ed. 1779.
- Sandoval, Prudencio. Primera parte de las fundaciones de  
los monasterios del glorioso padre San Benito. Madrid,  
1601.
- . Historia de los Reyes de Castilla y de León.  
Pamplona, 1634.
- Sarmiento, Martín. Memorias para la historia de la poesía y  
poetas españoles. Tomo I de las Obras pósthumas del  
Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento benedictino. Madrid,  
1775; el manuscrito está fechado en 1745.
- Siciliano, Italo. Les chansons de geste et l'épopée.  
Torino: Societa editrice internazionale, 1968.
- Smith, Colin. Ed. Poema de mio Cid. Oxford: Clarendon,  
1972. Versión española: Madrid: Cátedra, 1983.
- . Estudios cidianos. Madrid: Cupsa, 1977.
- . "The Datind and Relationship of the Historia Roderici  
and the Carmen Campi Doctoris." Olifant 9 (1982  
[1986]): 99-112.
- . The Making of the "Poema de mio Cid". Cambridge  
University Press, 1983. Versión española: La creación

- del "Poema de mio Cid". Barcelona: Crítica, 1985.
- Southey, Robert. Chronicle of the Cid. London, 1808.
- Ticknor, George. History of Spanish Literature. 2ª ed. Vol. I. New York: Harper & Brothers, 1854; 1ª ed. 1849; ed. española, 1851.
- Ubieto Arteta, Antonio. "Observaciones al Cantar de Mio Cid." Arbor XXXVII (1957): 145-170.
- . El "Cantar de mio Cid" y algunos problemas históricos. Valencia: Anúbar, 1973.
- Valdeavellano, Luis G. Historia de España. 4ª ed. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Vico, Giambattista. Scienza nuova. Napoli, 1725.
- Waltman, Franklin M. Concordance to "Poema de mio Cid". University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1972.
- . "Formulaic Expression and Unity of Authorship in the Poema de mio Cid." Hispania (Baltimore) LVI (1973): 569-578.
- . "Divided Heroic Vision or Dual-Authorship in the Poema de mio Cid?" Romance Notes XVII (1976): 84-88.
- Webber, Ruth H. "Narrative Organization of the Cantar de mio Cid." Olifant I (1973): 21-34.
- Wolf, Friedrich August. Prolegomena ad Homerum. 1795.
- Zaderenko, Irene. "¿El autor del Poema de mio Cid conocía la 'Carta de arras'?" La Corónica 22 (1993): 66-71.
- . "La Historia Roderici, fuente de textos cidianos." Temas Medievales (en prensa).

- . "El procedimiento judicial de riepto entre nobles y la fecha de composición de la Historia Roderici y el Poema de mio Cid." Cuadernos de Historia de España (en prensa).