



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Las caras del Cid: épica y romancero

Rafel Guardiola Marí

Grau de Llengua i Literatura Espanyoles

Any acadèmic 2015-16

DNI de l'alumne: 43229838G

Treball tutelat per Almudena del Olmo Iturriarte
Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Literatura Espanyola Medieval, épica, romancero, el Cid, tratamiento heroico, *Cantar de Mio Cid*, *Mocedades de Rodrigo*.

Índice.

1. Cuestiones preliminares.....	3
1.1. Acerca del personaje histórico.....	3
1.2. Referente al corpus textual.....	6
2. Relativo al género.....	8
2.1. El cantar de gesta.....	8
2.2. El romance.....	13
3. <i>Cantar de Mio Cid</i>	18
3.1. Previo al análisis	18
3.2. Análisis del héroe en el <i>Cantar de Mio Cid</i>	20
3.2.1. La dimensión humana del héroe.....	20
3.2.1.1. La partida al destierro.....	21
3.2.1.2. La entrada en Burgos.....	24
3.2.1.3. El engaño a Raquel y Vidas.....	26
3.2.1.4. El episodio de las nupcias.....	31
3.2.1.5. El episodio del león.....	35
3.2.1.6. La afrenta de Corpes.....	36
3.2.1.7. Otras formas de tratamiento.....	40
3.2.2. Las virtudes heroicas del Cid.....	41
3.2.2.1. La toma de Castejón.....	43
3.2.2.2. La conquista de Valencia.....	46
3.2.2.3. Episodio de Búcar sobre Valencia.....	48
3.2.3. Conclusiones sobre el <i>Cantar de Mio Cid</i>	51
4. <i>Mocedades de Rodrigo</i>	53
4.1. Previo al análisis.....	53
4.2. Análisis textual.....	54
4.2.1. El nacimiento de Rodrigo.....	55
4.2.2. Muerte del conde de Gormaz.....	55
4.2.3. Liberación de los hermanos de Jimena.....	56
4.2.4. El Cid se niega a convertirse en vasallo del rey.....	58
4.2.5. Victoria sobre los condes traidores.....	60
4.2.6. Rodrigo con un leproso.....	62
4.2.7 Conclusiones sobre las <i>Mocedades de Rodrigo</i>	64

5. Romances cidianos.....	66
5.1. “La jura de Santa Gadea”.....	66
5.2. “Búcar sobre Valencia”.....	72
5.3. “El destierro del Cid”.....	78
5.4. “Las almenas de Toro”.....	83
5.5. “Cabalga Diego Laínez”.....	87
5.6. “El Cid pide parias al moro”.....	92
5.6.1. Texto A.....	94
5.6.2 Texto B.....	97
5.6.3. Conclusiones comunes a ambos romances.....	100
5.7. Conclusiones a los romances.....	101
6. Conclusiones generales.....	102
7. Apéndice de romances.....	104
7.1. La jura de Santa Gadea.....	104
7.2. Búcar sobre Valencia.....	104
7.3. El destierro del Cid.....	105
7.4. Las almenas de Toro.....	106
7.5. Cabalga Diego Laínez.....	106
7.6. El Cid pide parias al moro.....	107
7.6.1. Texto A.....	107
7.6.2. Texto B.....	108
8. Bibliografía.....	109

1. Cuestiones preliminares.

Este trabajo tiene como objetivo estudiar el tratamiento del personaje heroico Rodrigo Díaz de Vivar, más conocido como el Cid, en dos géneros literarios distintos, el cantar de gesta y los romances épicos del ciclo cidiano. Hablaremos, pues, de dos géneros diferentes de la literatura medieval, cada uno con sus características propias, como veremos. En primer lugar, hablaremos la figura histórica de la que parten las creaciones poéticas, algo que se estima necesario puesto que cada texto que tratemos tiene entidad literaria por sí mismo y, como tal, el tratamiento del héroe puede diferir respecto de otros textos, a pesar de que se refieren todos al mismo personaje histórico. Sea como fuere, el grueso del trabajo se centra en el análisis de textos concretos en los que se objetivan las distintas caras del personaje heroico, siendo la base de nuestro estudio y la parte que ocupará una mayor extensión.

1.1. El personaje histórico.

Situar el personaje histórico de Rodrigo Díaz en el tiempo es una tarea que resulta ser más ardua de lo que uno podría esperar. Si bien los expertos aceptan que don Rodrigo nació en algún momento cercano a la segunda mitad del siglo XI y murió a finales del mismo, a partir de ahí ya debemos ser cautelosos con las afirmaciones que podamos hacer. No debemos perder de vista que entre el nacimiento del Cid y nuestros días hay un trecho temporal de, aproximadamente, un milenio, y los documentos que se poseen, aunque numerosos, no siempre son fiables.

Sea como fuere, establecer la fecha (o, mejor dicho, el año) de nacimiento de esta personalidad histórica es ya muy problemático *per se*. En primer lugar, porque tal y como señala Menéndez Pidal, la historiografía coetánea al Cid no recoge su fecha de nacimiento, porque “las crónicas de la época nunca se preocupan de expresar el día de nacimiento de los reyes más famosos; los personajes interesan tan sólo desde el momento que empiezan a realizar hechos notables” (1926: 8-9). Él mismo nos da cuenta de los distintos intentos de fechar el nacimiento del personaje que nos ocupa desde historiadores y estudiosos del siglo XVIII y anteriores, aunque dan fechas que él desestima. Así pues, podríamos decir que el primer intento serio de dar una fecha al nacimiento del Cid lo hace el mismo Menéndez Pidal, que dice lo siguiente:

[...] Por esta razón Malo de Molina, en 1857, se limita a decir que el nacimiento del Cid hubo de ocurrir entre los años 1040 y 1050.

Podíamos llegar a una menor vaguedad fijándonos en que, según la *Historia Roderici*, Sancho II armó caballero al Cid y le llevó consigo a la batalla de Graus. Esta batalla ocurrió el año 1063 y no hay razón para negar, como quieren el padre Moret, Malo de Molina y Dozy, la participación en ella de Sancho II, porque éste en 1063 aun no fuese rey sino solo infante; en contra de este reparo, basta recordar que antes de la muerte de Fernando I, su hijo se titulaba rey. La *Historia Roderici* es digna de fe y el Cid, por tanto, se halló en Graus como caballero novel. Ahora bien, dado que entonces los jóvenes se solían armar caballeros entre los quince y los veintiún años, el Cid pudo nacer entre 1041 y 1047. La fecha hipotética que mejor se acomoda a todos los hechos posteriores del Campeador es aproximadamente el año 1043, que nos da veinte años como edad del Cid en la mencionada batalla de Graus. (1926: 9)

En cualquier caso, vemos como la historiografía más próxima a la vida del noble castellano nos apunta a un personaje de vida militar que nació en el siglo XI y que gozó de una fama legendaria (buena o mala, eso no nos importa en este preciso instante) en su época y en la época inmediatamente posterior.

Otro de los puntos altamente polémicos es la de su localidad de nacimiento. La localidad que goza de más aceptación es el pueblo burgalés de Vivar, cuyo nombre se cambió a Vivar del Cid¹ por el prestigio que el nombre conlleva y desde donde se ha promovido culturalmente su figura. Sin embargo, como bien recoge Montaner Frutos (2006: 338-339) no hay ningún documento historiográfico que sitúe su nacimiento en Vivar, algo que tampoco debe extrañarnos si atendemos a que las crónicas no dan importancia al nacimiento del personaje. Él mismo señala que, de momento, la referencia más antigua al nacimiento del Cid en Vivar se da en el *Cantar de Mio Cid*, una obra que, aunque parte de fuentes históricas, tiene componentes de ficción y es una reelaboración literaria de diferentes episodios. Así pues, tanto su fecha como su lugar exacto de nacimiento nos son desconocidos, si bien podemos conjeturar sobre ellos.

Sobre su relación histórica con el rey Alfonso VI el Bravo sí que hay más conocimiento. Señalan los distintos estudiosos que su relación tuvo altibajos y que el Cid padeció dos destierros. El primero, por excederse en sus funciones y saquear un territorio musulmán que quedaba bajo la protección regia. En ese primer destierro parece que el Cid ayudó al rey de la taifa de Zaragoza a derrotar a su propio hermano, quien no reconocía la soberanía del primero y que contaba con la ayuda de los condes

¹ Para más información sobre el pueblo, véase la página web oficial del ayuntamiento: <http://www.vivardelcid.com/>

de Barcelona, Berenguer Ramón II y Ramón Berenguer II. Sea como fuere, este primer destierro se revoca hacia 1085 y hay una reconciliación entre el caudillo y el rey. En cualquier caso, esa reconciliación no dura mucho, puesto que en 1088 Rodrigo no apareció para prestar la ayuda que el rey le había solicitado en Murcia por razones que se desconocen y fue desterrado por segunda vez, en este caso con expropiación de bienes incluida.

Dicho esto, para no extendernos más en una explicación histórica detallada, conviene que mencionemos cuáles son los episodios más destacados del Campeador, pues estos son los susceptibles de ser reelaborados literariamente. De este modo, a los dos destierros ya mencionados, es necesario que sumemos la conquista de Valencia (1093 aprox.), donde estableció una catedral (tras reformar la antigua mezquita que se había establecido) y creó un obispado que quedó a cargo de Jerónimo de Perigord. En dicha catedral sería enterrado tras su muerte en 1099, aunque tras una serie de peripecias su cuerpo acabó siendo depositado en la Catedral de Burgos en 1921. Sin embargo, por muy importante que sea la toma de Valencia, no podemos dejar de mencionar otros episodios como la boda con Jimena, con la que tuvo tres hijos, un varón (Diego Rodríguez, según algunas fuentes abatido por el enemigo musulmán) y dos mujeres (Cristina y María). También ayudó a Sancho II a cercar Zamora en el episodio conocido como el cerco de Zamora e intervino en el Levante capturando (dos veces) al conde de Barcelona obligándole a abandonar sus intereses territoriales. Sin embargo, el ser un personaje que ha gozado de tanto prestigio y ha sido objeto de tantas reelaboraciones literarias dificulta, en ocasiones, dirimir qué es real y qué es legendario. Este problema se nos presenta si atendemos a episodios que tradicionalmente han sido mencionados como episodios protagonizados por el Cid y que, realmente, no hay documentos historiográficos que avalen su veracidad, como ocurre con el episodio del juramento en Santa Gadea, o al menos así lo señalan algunos críticos. A estos episodios se le suman muchos otros, normalmente pertenecientes al mundo bélico, pero resulta imposible indicarlos todos y, por este motivo, hemos hecho mención únicamente de los más importantes.

Es necesario que nos refiramos a estos episodios porque son estos los que son susceptibles de ser reelaborados y es en esta reelaboración, precisamente, en la que el tratamiento del personaje heroico se va a dar. Teniendo en cuenta que la barrera que separa realidad y leyenda es difusa en determinados aspectos que se han ido nombrando a lo largo de la explicación, es importante conocer algunas de estas cuestiones para

poder entender que el Cid literario no es uno unívoco, sino varios, diferentes, adaptados a la situación y al momento, en textos completamente independientes los unos de los otros desde el punto de vista de la recreación poética. El Cid es un personaje que, como señala Montaner Frutos (2006: 328), entra dentro del canon legendario muy temprano y además parece ser que, desde pronto, se menciona en los documentos historiográficos contemporáneos a su persona. Todo esto tiene una clara influencia en lo que nos llega a nosotros: un personaje histórico fundido con el personaje legendario y que se plasma de muchas maneras en una gran cantidad de textos literarios que, a su vez, reelaboran los episodios históricos según necesidad, aunque siempre desde un punto de vista verosímil, si bien no necesariamente veraz.

Dicho esto, siendo cada texto que vamos a trabajar una concreción de todo lo que aquí se ha expuesto, el episodio que se trate en cada uno de ellos será brevemente explicado para que el lector se sitúe y no pierda el hilo de la explicación que va a ser llevada a cabo. Esto último quiere decir que nosotros estamos de acuerdo con Colin Smith (1982: 22), quien ya nos advierte de la obsesión historicista de cierta parte de la crítica (entre ellos menciona a Menéndez Pidal, autor citado en este trabajo) que nos lleva, en muchos casos, a un prejuicio histórico en el que es importante no caer, puesto que, como ya venimos advirtiendo, vamos a tratar de textos literarios, de modo que los eventos históricos sólo nos interesan para situarnos en un contexto y más teniendo en cuenta que, como apunta Guillermo Díaz-Plaja (1969), estamos hablando de dos géneros de la literatura en el que predomina el idealismo (independientemente de que estos ideales se transmitan desde una perspectiva verosímil) y, como tal, es muy fácil que las barreras entre lo histórico y lo legendario sean borrosas.

1.2. Referente al corpus textual.

En cuanto a la elección textual se refiere, no hemos tenido ningún problema para elegir los cantares de gesta, puesto que hemos seleccionado los dos únicos que se nos han conservado hasta nuestros días (*Cantar de Mio Cid* y *Mocedades de Rodrigo*) –sin contar el breve fragmento de *Roncesvalles*–. En cuanto a los romances, la tarea ha resultado más dificultosa porque hay una gran cantidad de ellos. Así pues, hemos escogido aquellos romances en los que el héroe parece adquirir un mayor protagonismo o tiene más impacto sobre la anécdota argumental. Al ser los romances menos extensos y haber más testimonios, se ha optado por analizar un número mayor de ellos para que la representatividad de los elementos que serán analizados sea mayor y pueda

permitirnos intentar resolver aquellas preguntas que puedan ir apareciendo a lo largo del análisis textual, que es, como decimos, el grueso y la base de este trabajo. Los textos elegidos son los siguientes:

- *Cantar de Mio Cid* (Montaner Frutos, ed. 2007).
- *Moçedades de Rodrigo* (Matthew Bailey, ed. 2007 & Viña Liste, ed. 2006).
- “La jura de Santa Gadea” (Díaz-Mas, ed. 2006).
- “El destierro del Cid” (Díaz-Mas, ed. 2006).
- “Búcar sobre Valencia” (Díaz-Mas, ed. 2006).
- “Las almenas de Toro” (Díaz-Mas, ed. 2006).
- “Cabalga Diego Laínez” (Díaz-Mas, ed. 2006).
- “El Cid pide parias al moro” (Díaz-Mas, ed. 2006).

Entre todos ellos habrá similitudes y diferencias como podrá observarse a lo largo del análisis textual. Es importante no perder de vista que nuestro interés recae en el tratamiento del personaje heroico desde perspectivas diferentes (narrador, personajes, acciones, etc.).

Los romances seleccionados se ofrecen en un apéndice situado al final de este estudio, para que el lector pueda tener a mano, en todo momento, el texto al que nos vamos a referir durante el análisis.

2. Relativo al género.

Para este trabajo es absolutamente indispensable no perder de vista que vamos a analizar textos de géneros diferentes, dos en concreto: el cantar de gesta y el romance. Cada uno tiene sus características propias, tanto formales como temáticas, algo en lo que incidiremos más adelante, empezando por una caracterización del cantar de gesta y explicando, a continuación, el romance. Sin embargo, a pesar de las diferencias que podremos advertir, también podremos observar similitudes notables, como veremos de manera más precisa a continuación.

2.1. El cantar de gesta.

El cantar de gesta es un tipo de poesía épica de tradición y transmisión oral que, de acuerdo con muchos autores, tiene su origen en Occidente en la antigüedad clásica de Grecia y Roma (con la composición de las epopeyas), aunque nosotros nos centraremos en la tradición europea y, de un modo más concreto, en la tradición castellana, a pesar de que en algún caso será irremediable hacer una pequeña referencia a textos épicos de la tradición europea. Según Bowra:

This poetry may be divided into two classes, ancient and modern. To the first belong those poems which have by some whim of chance survived from the past. Such are the Greek Iliad and Odyssey, the Asiatic Gilgamesh, preserved fragmentarily in Old Babylonian, Hittite, Assyrian, and New Babylonian, the remains of the Canaanite (Ugaritic) Aqhat and Keret, the Old German Hildebrand, the Anglo-Saxon Beowulf, Maldon, Brunanburh and fragments of Finnsburh and Waldhere, the Norse poems of the Elder Edda and other pieces, some French epics of which the most remarkable is the Song of Roland, and the Spanish Poema del Cid and fragments of other poems. (1952: 3)

De este modo, vemos que el *Cantar de Mio Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*, textos con los que vamos a trabajar, se engloban, según el autor, en un primer grupo en el que se incluyen textos de la antigüedad clásica y de tradición oriental, pero también textos medievales del resto de Europa. Esto prueba la vitalidad de los textos épicos en la literatura universal ya que, además, en la misma página, el autor habla de la poesía épica como un fenómeno también contemporáneo (que serían las que formarían el segundo grupo). Desde ese punto de vista, cuando Bowra se refiere a la épica contemporánea, poco podía imaginarse, en 1952, la vigencia que tendría a día de hoy el género. No sólo ha sobrevivido a través de la literatura, cuya producción se mantiene intacta con la

creación de obras de fantasía épica –ahora ya en prosa– como la saga de *Canción de hielo y fuego* de G. R. R. Martin, por ejemplo, o reelaboraciones de poemas medievales, como la reciente publicación de la traducción y comentario del *Poema de Beowulf* de Tolkien (Christopher Tolkien, ed., 2014); sino que también ha sobrevivido por otros medios como el cine (recordemos las múltiples adaptaciones de las obras de Tolkien en la pasada década y en la década actual a cargo del cineasta Peter Jackson), la televisión (HBO presenta la adaptación de la antes mencionada obra de G. R. R. Martin, llamada *Game of Thrones*) y, en última instancia, la industria de los videojuegos, mucho más reciente e interactiva, que presenta títulos como *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011) o *The Witcher 3: Wild Hunt* (2015) que introducen al jugador en las mismas situaciones a las que debe enfrentarse un héroe en un poema utilizando múltiples técnicas que se extraen, directamente, del tipo de poesía que tenemos entre manos, aunque se pueda observar alguna diferencia, obvia si pensamos en que el medio transmisor es muy diferente. Este pequeño inciso consideramos que es absolutamente lícito para demostrar que las palabras del crítico británico no fueron en vano, la épica se seguía cultivando cuando él escribió su monografía y se sigue cultivando a día de hoy como hemos podido observar.

Sea como fuere, según el propio Bowra, la épica occidental empieza su desarrollo en la antigua Grecia, con la creación de las epopeyas. La composición de la poesía épica en la antigüedad clásica parece derivarse de la importancia que los filósofos atribuyen a la búsqueda del honor en aquella época, tal como refleja el crítico británico: “in their attempts to classify mankind in different types the early Greek philosophers gave a special place to those men who live for action and for the honour which comes from it” (1952: 1). El mismo autor señala que para estos filósofos la vida de acción es superior a la de la búsqueda del beneficio o la vida hedonista. De hecho, plantean la existencia de una edad heroica, apuntando a los testimonios de Hesíodo quien sitúa esta edad en la que los héroes adquieren protagonismo entre la Edad de Bronce y la Edad de Hierro. El mismo Bowra añade la importancia que tuvo este hecho en la antigua Grecia y también para nosotros: “In Greece the conception of the heroic life began early and lasted long, and from it, more than from anything else, our own conceptions of heroes and heroism are derived” (1952: 2). Estas cualidades heroicas son, sin embargo, compartidas por las culturas europeas medievales, en las que se observan diferentes figuras, figuras que son históricas, porque existieron (hace referencia, por ejemplo, al caballero y al *Jarl*

nórdico,² este último es una figura que aún es recurrente en la literatura actual en autores como Giles Kristian) y heroicos porque tal es su tratamiento. La conclusión que extraemos de toda esta cuestión es que la literatura épica (en concreto Bowra habla de la poesía heroica) está ampliamente expandida por Europa, y, en general, por el mundo.

Cabe destacar que en este estudio nosotros nos detendremos, de manera exclusiva, en el cantar de gesta de tradición castellana, puesto que el género tiene concreciones formales diferentes según la tradición en la que se enmarcan, tal y como puede apreciarse en la lectura de determinados autores, como Tolkien (2009), quien explica las formas de las baladas nórdicas, basadas en la estrofa llamada *fornyrðislag*. Una diferencia básica con la épica castellana, por ejemplo, se establece en que la poesía islandesa era estrófica y regular, mientras que la castellana es altamente irregular.

Así pues, de un modo general, decimos que el cantar de gesta es un género de la literatura épica cuyo carácter es marcadamente narrativo y cuya materia versa sobre las hazañas llevadas a cabo por un héroe. Su transmisión es principalmente oral y está a cargo del Mester de Juglaría, algo que tendrá implicaciones formales que se concretarán no sólo en la métrica, sino en toda una serie de recursos que se han llamado sistema oral formulario, como veremos un poco más adelante, y que tiene una gran importancia para este género, pero también para los romances que tratamos.

De este modo, aludiendo, ahora ya sí a cuestiones formales de un modo más concreto, podemos decir que los cantares de gesta son poemas extensos que se construyen a base de tiradas formadas por versos irregulares cuyo criterio formal unitario es la rima asonante. Esta definición nos marca ya una línea de análisis a seguir, que alude a la métrica y al tipo de rima que caracteriza a este tipo de poesía y que contrasta, claramente, con el tipo de verso y criterios formales que se verán en los romances o en otras tradiciones de la épica europea, como ya hemos dicho con anterioridad, aunque no están del todo desconectadas ambas tradiciones.

Sea como fuere, esta definición que ofrecemos, aunque acertada, es incompleta. Si acudimos al *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós (1999) observamos que la versificación de los cantares de gesta es anisosilábica (aquella que carece de regularidad métrica) y constituye el elemento formal básico del que él llama “verso épico”, que podríamos definir de este modo, tal y como ya hace Domínguez Caparrós, nombrado anteriormente:

² El *Jarl* es un noble vikingo cercano a lo que nosotros conocemos como condes.

Tipo de verso fluctuante caracterizado por estar compuesto de dos hemistiquios separados por pausa. Su número de sílabas oscila entre diez y veinte –cifras extremas– [...]. Lleva un acento fijo a final de cada hemistiquio [...]. (1999: 448)

Utilizado este verso en series monorrimas asonantes de variable extensión, se construye fundamentalmente por divisiones de sentido, que son las que constituyen los hemistiquios y que están muy próximas en su longitud a la del grupo fónico medio del español. (1999: 468)

Así, vemos que hay un criterio formal que sirve de nexo de unión para la agrupación en tiradas. Sin embargo, es lícito mencionar también que esta disposición en tiradas obedece a un criterio temático que nos evidencia la necesidad de entender este tipo de composición como un todo. Dicho criterio explica, también, la irregularidad en el número de versos de cada tirada, que varía según la importancia temática de la tirada, o por otros factores que tienen que ver con la búsqueda de un mayor dinamismo o estatismo en la narración de la acción.

Por último, recuperamos lo que hemos enunciado al principio: la transmisión del cantar de gesta era oral y estaba cargo de los juglares. No entraremos en la historia de la juglaría porque no es productivo para nuestro trabajo, pero sí que es importante mencionar este hecho para recalcar que no es literatura que se da en el ámbito clerical. El hecho de que sea de transmisión oral tiene una serie de implicaciones que no podemos dejar de mencionar. Bowra señala que “the use of formulae is fundamental to improvised oral poetry, which could not really exist without them” (1952: 221-222). Las fórmulas, pues, como las locuciones formularias, son extremadamente importantes con una doble vertiente para este tipo de poesía: es un elemento nemotécnico para aquel juglar que recita el poema y asimismo sirve para que la audiencia, el oyente colectivo, identifique determinadas situaciones que guardan una relación de semejanza, de modo que tampoco olvida lo que ha ido narrando hasta ese momento. Igualmente resulta recurrente la presencia de llamadas de atención al público que ayudan a que este no se confunda durante el relato y se sienta integrado e implicado en el mismo.

Sin embargo, para el tratamiento heroico nos interesan más los epítetos épicos, puesto que definen a los diferentes personajes, hasta el punto de que a veces sustituyen el nombre del personaje en vez de únicamente acompañarlo (ya lo indica Bowra, 1952: 225). Cabe destacar que esta característica parece estar presente en toda la literatura épica, independientemente de la tradición o medio de transmisión en la que se inserta. Así, en nuestros textos tenemos una gran recurrencia de “Mio Cid”, “Cid”,

“Campeador”, entre otros; pero la presencia de epítetos épicos es de tal recurrencia que se puede rastrear en otras tradiciones. De este modo en Beowulf tenemos a Breca *The Bronding* cuyo epíteto se deriva de su origen. También se puede rastrear en la literatura épica (y fantástica) contemporánea, y podemos hablar de Gandalf *the Grey*, a menudo llamado *Mithrandir* (peregrino gris en lengua élfica) en *The Lord of The Rings* o, por ejemplo, Jarl Sigurd el afortunado en *El ojo de Raven*.³ Y también en los videojuegos, donde en muchos casos el epíteto épico es especialmente necesario y útil, como es el caso de los juegos de la saga de Bethesda *The Elder Scrolls*, en cuyo quinto título, *Skryim*, el epíteto épico *Dragonborn* (traducido al español como ‘sangre de dragón’) es altamente recurrente.

Estos tres elementos (fórmula, locución formular y epíteto épico) son los tres elementos básicos del sistema oral formulario, un sistema que se usa en la composición y cuyo objetivo básico es el de hacer partícipe al oyente colectivo de lo que se recita, además de ser una ayuda nemotécnica para el juglar. El uso del epíteto épico se analiza mejor con ejemplos concretos de cada texto y vamos a entrar mucho en él durante los comentarios porque es uno de los elementos básicos de la caracterización heroica.

Por lo que a la temática respecta, el cantar de gesta es un tipo de composición poética, tal y como ya hemos venido diciendo, en la que se narran hazañas llevadas a cabo por un héroe. Esta es la base sobre la que se desarrollan toda una serie de recursos formales y temáticos que son los que conforman el poema en última instancia. Colin Smith en su edición del *Poema de Mio Cid* nos señala una serie de elementos que parecen estar presentes, en mayor o menor medida, en toda composición poética épica:

Un héroe con un determinado objetivo o ideal, que tiene que superar una serie de obstáculos para conseguir ese fin y alcanzar plenamente su grandeza; contactos con una divinidad que, además de enaltecer al héroe y contribuir al desarrollo del tema, pueden añadir, asimismo, un sentimiento de misión sobrenaturalmente inspirada a un pueblo escogido; una buena dosis de actividad guerrera contra los enemigos tradicionales y, a menudo, un constante peregrinaje o búsqueda simbólica. [...] El mundo épico es, por lo general, varonil y en él el caudillaje, el código militar y la total entereza frente a la adversidad son más importantes que el éxito en el amor o las delicadezas cortesanas. (1982: 15)

³ Cabe destacar que, estrictamente hablando, *El ojo de Raven* es una novela histórica y quedaría alejada de la literatura épica tal y como la entendemos. Sin embargo, su cercanía al mundo vikingo nos acerca a ese mundo escáldico en el que las hazañas heroicas y los cantos a las grandes sagas familiares y a la heráldica eran altamente reverenciadas, puesto que muchas veces los linajes se asociaban al dios Odín u otros.

Es importante no perder de vista que Smith se refiere en esa cita a la épica en general. Resulta lógico pensar, como veremos en el análisis, que no siempre aparecen todos los elementos, o, por lo menos, no siempre aparecen de manera explícita. Sin embargo, esta breve caracterización de los elementos que tienden a aparecer nos sitúa en la temática que hemos comentado unas líneas más arriba.

La manera de tratar esta temática es diferente según las tradiciones europeas, igual que ya lo eran las características formales. Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que toda la épica tiene las mismas características básicas (por eso la cita de Bowra al principio de este epígrafe resultaba tan útil y como demuestra la cita de Colin Smith que acabamos de referir), pero el tratamiento de esta materia puede contener elementos fantásticos o no (como es el caso de la épica española), por ejemplo. Los héroes que aparecen son también diferentes según la tradición, y en cada territorio existen héroes propios. En el caso de la literatura épica de la Edad Media hispánica, el héroe por excelencia es el Cid y, por ese motivo, es el personaje al que le dedicamos el trabajo.

2.2. El romance.

La caracterización del romance es, en cierta manera, más sencilla que la del cantar de gesta, puesto que sus características formales son mucho más fáciles de sistematizar y su temática también, aunque presenta mayor diversidad que la de los cantares de gesta. Nos gusta la definición que da Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica española*, antes citado: “Poema formado por una serie de octosílabos –indeterminada en cuanto al número de versos–, con rima asonante entre todos los versos pares y con los versos impares sueltos. Puede estar dividido por el sentido en grupos de cuatro versos, y pueden intercalarse estribillos o canciones –en versos octosílabos o de otra clase–.” (1999: 361).

La primera parte de la definición nos es perfectamente válida para dejar casi zanjada la cuestión formal de los romances. Casi, decimos, porque en los ejemplos que hemos seleccionado (y que se pueden leer en el Apéndice) no se presentan con esas concreciones formales. El motivo lo explica la propia editora (Paloma Díaz-Mas), quien nos dice que “[...] los editores académicos modernos solemos presentar los romances como dieciseisílabos con cesura monorrimos en asonante, [...]” (2006: 8). La justificación para tomar esta decisión viene dada por el origen del género, en el que vamos a entrar, brevemente, a continuación.

Paloma Díaz-Mas, recogiendo ideas ya postuladas por otros autores y críticos, indica en su edición que los romances son un tipo de composición que se inserta dentro una tradición extendida por todo el continente europeo, aunque con nombres y algunas concreciones formales que las distinguen. Dice Díaz-Mas que “en todo el ámbito europeo se desarrolló, desde la Edad Media, un tipo de poesía narrativa de transmisión fundamentalmente oral, a la que se ha dado distintos nombres según las lenguas y los países” (2006: 7). Vemos, pues, que su ámbito parece ser más reducido que el de la poesía heroica (utilizando el término que usa el crítico británico Bowra), ya que no tiene alcance mundial (al menos no desde el punto de vista de la producción), pero sí que tiene una extensión considerable por toda la Europa occidental. Desde ese punto de vista, Díaz-Mas, en esa misma página, cita la *chanson* francesa, la *cançó* catalana y la *ballad* de tradición anglosajona y nórdica, entre otras. Es curiosa esta referencia a la balada porque conecta directamente con algo que explicábamos en el punto anterior, cuando hemos hecho mención al tipo de estrofa que usaba la épica islandesa y que también se utilizó en la épica anglosajona con diferentes variaciones. Nos referimos a la estrofa *fornyrðislag* – entre otras–, que el mismo Tolkien utiliza para reconstruir su “Balada de los Völsungos” (2009: 56-299), que se inserta dentro de la reconstrucción de distintos cantares épicos nórdicos recogidos en *La Leyenda de Sigurd y Gudrún*. Esto se antoja importante, puesto que parece hacer referencia al origen épico del verso de este tipo de poesías. Díaz-Mas también apunta que, al parecer, el verso épico castellano (que ya hemos definido antes) es el origen del verso del romance, que es el nombre que adquiere ese tipo de poesía narrativa en la tradición castellana.

También es importante la precisión de Díaz-Mas al establecer que la forma de transmisión de estos romances es fundamentalmente oral, puesto que, como en el caso del cantar de gesta, nos encontramos con un tipo de poesía que se compone anónimamente y con un fin de ser recitado (por distintos motivos) ante un público. Esto tiene diferentes implicaciones en los textos, como veremos, pero, además, para esta caracterización genérica, resulta interesante mencionar que desde que se compone un romance anónimamente para recitarse de manera oral hasta que se recoge por escrito, las reelaboraciones que se realizan con ese material literario pueden ser varias. Son interesantes, a ese respecto, estas palabras de Díaz-Mas:

Lo normal era que los romances fueran cantados por quienes se los sabían de memoria, y a su vez otras personas los aprendiesen de oírlos cantar, y éstos los cantasen por su parte, estableciendo así una cadena de individuos que eran a la vez receptores, conservadores y transmisores de la

tradición; el soporte en el que frecuentemente se han conservado los textos (y las músicas) del romancero era algo tan lábil como la memoria humana. (2006: 8)

Así pues, vemos que el tratamiento de los romances (y, por extensión, de sus personajes) está sujeto a las distintas reelaboraciones que se hacen del poema desde su inicio (un inicio sobre el que no podemos hacer más que conjeturas y sobre el que nunca tendremos una fecha exacta ni un autor conocido) y, por lo tanto, de un mismo romance pueden existir varias versiones que difieran entre sí o que presenten ligeras desemejanzas. En cualquier caso, nos interesa saber que no necesariamente encontraremos el mismo tratamiento heroico en dos romances que reproduzcan el mismo episodio, algo que tampoco es especialmente llamativo porque, como ya hemos enunciado en diversas ocasiones, estos textos tienen entidad literaria por sí mismos.

Del mismo modo que la poesía épica ha tenido recurrencia hasta nuestros días, el romance también se ha ido cultivando a lo largo de los siglos. Quizás hoy en día su producción no es tan habitual como hace algunas décadas, pero muchos son los autores que señalan que durante la primera mitad del pasado siglo aún se componían y recitaban romances. Además, el tipo de poesía, oral y, por lo tanto, popular hizo que empezara a ser estudiada y admirada a partir del siglo XIX, con mayor o menor acierto en las conclusiones que se fueron postulando.

Es evidente, pues, que estamos ante un género cuya vigencia es indiscutible y, en cierto modo, menos cuestionable que la de la épica, con la que se pueden observar muchas diferencias, aunque puedan rastrearse multitud de similitudes también, como hemos podido observar en el anterior apartado. Este género, desde el punto de vista temático, puede plantear incluso más problemas, porque los romances no tratan un único tema, sino que son diversos. Gracias a esos estudios que se iniciaron en el siglo XIX, como hemos mencionado antes, se han podido obtener ejemplos de la tradición oral moderna de primera mano. Sin embargo, está claro que el romancero no se inicia con estos ejemplos, sino con los romances que pertenecen a aquello que nosotros (y la crítica, por supuesto) hemos llamado romancero viejo, que se nos han conservado de forma escrita. Ello implica, necesariamente, la intervención de un autor culto. Díaz-Mas, la editora de la edición con la que vamos a trabajar, explica que “con frecuencia la tradición oral y la escrita se interconectaron y enriquecieron mutuamente” (2006: 12). En cualquier caso, podemos tener una fecha aproximada de la recolección de estos

poemas, pero en ningún caso (al menos no en los de los romances que vamos a tratar) tendremos una fecha exacta de composición.

Hemos dicho que los romances son composiciones heterogéneas en cuanto a su temática. Tanto es así que múltiples ediciones colocan los distintos romances en apartados diferentes según si su temática es épica (incluyendo los que la crítica ha llamado “romances sobre materia de Francia”), histórica, clásica, bíblica o variada (romances que no encajan exactamente en una temática concreta). Para nuestro objeto de estudio sólo nos interesan los romances épicos, por lo que vamos a prescindir de la explicación del resto. Es importante, sin embargo, no perder de vista que nosotros vamos a centrarnos en una tradición muy concreta dentro del romancero y, como tal, nuestra explicación puede resultar ser sesgada, pero es necesario para no perder de vista nuestro interés en el tratamiento de los héroes.

Los romances épicos son, como su nombre indica, aquellos que versan sobre un episodio propio de la épica, se deriven o no de un cantar previo. Por este motivo hemos explicado, en el apartado correspondiente, la importancia de algunos episodios históricos del Cid. Esta temática épica se suele agrupar en ciclos, según el protagonista del poema (Bernardo del Carpio, el Cid, don Rodrigo, Fernán González...) o el episodio que reproducen. Debemos tener en cuenta que el episodio puede referirse en su totalidad (refiriendo su inicio y su final) si es un romance cuento, o pueden destacarse únicamente aquellos elementos más funcionales desde el punto de vista dramático o conflictivo, dejando un final abierto en muchas ocasiones (romance escena). Estos romances pueden derivarse, directamente, de un cantar de gesta previo, o pueden derivarse de episodios épicos que sólo se conocen por crónicas. Para acotar más nuestra explicación, dejamos claro que a nosotros sólo nos van a interesar los romances épicos del ciclo cidiano y, en menor medida, el ciclo de la muerte de Fernando I y del cerco de Zamora por su conexión con el Cid. Díaz-Mas recoge las palabras de Menéndez Pidal sobre el posible origen de los romances épicos, quien dijo lo siguiente: “probablemente ciertos episodios de las gestas se recitaban aislados desde muy antiguo, y los más famosos de esos fragmentos *épicos*, los que habitualmente se repetían así aislados, se convirtieron en los primeros romances *épico-líricos*” (2006: 29-30). El mismo autor postula la idea de que la épica y los romances convivieron en el espacio-tiempo, durante un breve lapso al menos. Para él, en un principio, los romances, como la épica, tenían la función de noticieros. Así pues, vemos que tanto el cantar de gesta como el romance tienen función más allá del mero entretenimiento, la de noticieros. De hecho, en la

misma página que hemos citado, recoge Díaz-Mas las palabras de Menéndez Pidal en las que nos refleja esta situación de convivencia y funcionalidad que hemos descrito: “cuando todavía los viejos cantares de gesta servían para informar al pueblo sobre los grandes sucesos históricos del pasado, los romances comenzaron a noticiar los sucesos de actualidad más interesantes”.

Estas páginas no pretenden ser una caracterización exhaustiva de ambos géneros, pero sí una guía para situar al lector en la línea del trabajo que realizamos. Una vez tratadas estas cuestiones básicas que son ampliables pero que recogen lo más básico y esencial para lo que nosotros queremos ejemplificar, vamos a entrar en los textos, que son los que responderán a nuestras preguntas.

3. *Cantar de Mio Cid*.

3.1. Previo al análisis.

El primer texto con el que vamos a trabajar es el *Cantar de Mio Cid*, un texto que se conserva en un manuscrito del siglo XIV, pero del que sabemos que su existencia data, como mínimo, del siglo XIII en una copia de 1207 realizada por Per Abbat, tal como indica el colofón de la obra y como recoge Gonzalo Santoja Gómez-Agero en el prefacio a la edición de Alberto Montaner (2007: 5). Ciertamente es que esa fecha ha despertado cierta polémica entre críticos, especialmente a lo largo de la historia (no tanto ahora, cuando la tesis que defiende Montaner Frutos goza de aceptación general), por cuestiones que atañen al estado de conservación del manuscrito y a un pequeño defecto en el pergamino, pero lo cierto es que nosotros aceptamos la propuesta de los autores que defienden que en el siglo XIII el *Cantar de Mio Cid* ya se había documentado por escrito y también aceptamos como válida la hipótesis de que, muy probablemente, el *Cantar de Mio Cid* ya se transmitía de manera oral antes de documentarse de manera escrita.

Para hablar de la estructura del texto tenemos que hacer alusión también a cuestiones relativas a la temática, que nos interesan especialmente porque implican al héroe cuyo tratamiento estamos estudiando en este trabajo. De este modo, tratando ya la estructura, la crítica ha dividido, de un modo general, el texto en tres cantares, división que nosotros mantenemos por considerarla acertada. Esta división corresponde a dos hechos, el primero tiene que ver con la transmisión textual: cada cantar se corresponde con una sesión de recitado por parte del juglar. En defensa de este argumento se suelen citar los versos 1085 (“Quí.s’ conpieça la gesta / de mio Cid el de Bivar.”) y 2276-2277 (“¡Las coplas d’este cantar / aquí.s’ van acabando, / el Criador vos vala / con todos los sos santos!”), que separan el “Cantar primero” del “Cantar segundo” y el “Cantar segundo” del “Cantar tercero” respectivamente. El segundo hecho tiene que ver con los núcleos argumentales principales de cada cantar, que se relacionan con el tema general de la honra, el tema más importante del *Cantar de Mio Cid*. En ese sentido, el “Cantar primero” (vv. 1-1085) ha recibido el nombre de “Cantar del destierro”, pues ese es su núcleo argumental principal. En ese cantar se narra la pérdida del honor del héroe que tiene que salir al destierro por orden del rey (Alfonso VI, apodado históricamente ‘el Bravo’) a causa de una falsa acusación que sus enemigos, siendo el conde Garci Ordóñez el principal de ellos, han vertido contra él. Saldrá con sus seguidores fieles y

llevará a cabo sucesivas campañas militares que le reportarán beneficios, una parte de los cuales acabará en las manos del rey, puesto que el Cid en ningún momento dejará comportarse como un vasallo ejemplar; y también conquistas. En ese contexto militar podremos observar el tratamiento hiperbólico del héroe con mayor claridad. El “Cantar segundo” (vv. 1085-2277), por su parte, supondrá una recuperación del honor perdido mediante la conquista de Valencia y el perdón regio que se derivará de ella y del buen comportamiento como vasallo del Cid. Esta recuperación del honor culminará con el matrimonio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, y por este motivo se lo ha llamado “Cantar de las bodas” o “de las nupcias”. El “Cantar tercero” (vv. 2278-3730), que tradicionalmente ha recibido el nombre de “Cantar de la afrenta de Corpes”, el héroe volverá a padecer una pérdida de la honra a causa de sus yernos, quienes maltratan y humillan a sus esposas (doña Elvira y doña Sol)⁴ y las dejan a merced de las inclemencias del bosque y las bestias que en él habitan. El Cid, que se ha enterado gracias a sus fieles seguidores, demandará justicia al monarca y este convocará cortes, en las que el Cid (con el apoyo de sus hombres) retará a duelo a los infantes y a sus partidarios venciendo y recuperando así el honor perdido, que se reflejará en un mejor matrimonio para sus hijas, con dos nobles de sangre real procedentes de Navarra y Aragón. Cabe destacar que la crítica ha insistido en que los hechos que se narran en este texto pertenecen a la época de madurez del héroe,⁵ en contraste con las *Mocedades*, en las que, como su nombre indica, el protagonista sería un Rodrigo mucho más joven.

En líneas generales, pues, la estructura del texto nos ha permitido ver el hilo argumental del mismo y nos ha permitido enunciar cuál es el tema principal de la obra, así como los núcleos argumentales más importantes que contiene. Estos elementos básicos son necesarios para seguir el análisis que nosotros hemos planteado, en el que suprimiremos todo aquello que no resulte funcional centrándonos, sobre todo, en aquellos fragmentos y tiradas que tengan especial significación para el tratamiento heroico. Al ser una obra muy extensa, hemos decidido realizar el análisis desde un punto de vista episódico, esto es, hemos escogido los episodios más significativos de cada cantar para analizar el tratamiento heroico en una doble vertiente, el tratamiento hiperbólico en tanto que héroe y el tratamiento humanizado en tanto que hombre, algo

⁴ Elvira y Sol no son los nombres reales de las hijas del Cid, que serían, históricamente, Cristina y María respectivamente. Esta cuestión la anota Montaner Frutos (2007: 95), aunque dice no ser capaz de aportar ningún dato sobre el motivo del cambio de nombres.

⁵ Algo que nosotros aceptamos, puesto que los episodios históricos que aquí aparecen concuerdan con el período histórico de madurez del Cid.

fundamental por las implicaciones que tiene, implicaciones que explicitaremos en el momento del análisis. Este tratamiento lo veremos desde varias perspectivas, especialmente desde tres: la caracterización que pueda llevar a cabo el narrador, los diálogos (que incluye la relación del personaje heroico con el resto de personajes) y las acciones del Campeador. Es evidente, de todos modos, que, aunque el texto intentará presentar una estructura en la que esos elementos se traten por separado, será inevitable, en la mayoría de los casos, que uno de esos elementos implique a otro, puesto que el texto funciona, en última instancia, como un todo unitario.

3.2. Análisis del héroe en el *Cantar de Mio Cid*.

Como decíamos, vamos a indagar en la dimensión humana del héroe y en la dimensión heroica, relacionada con el mundo de las hazañas bélicas. Incluimos en la primera de las dimensiones todo lo que se relaciona con la intimidad del héroe y de su hacienda, y en la segunda todo lo que tiene ver con el mundo bélico y su honra. Siguiendo ese criterio, hemos dividido nuestro análisis en dos categorías diferentes: la dimensión humana de héroe y las virtudes heroicas del Cid.

3.2.1. La dimensión humana del héroe.

Destacan en este apartado los episodios de la partida al destierro (vv. 1-14), la entrada en Burgos (vv. 15-64) –de la que sólo nos interesan algunos fragmentos– y el engaño a los judíos Raquel y Vidas (vv. 78-212) en el “Cantar primero”; en el “Cantar segundo” reaparecerán Raquel y Vidas que se han dado cuenta de la estafa, pero importa, sobre todo, el episodio de las nupcias de los infantes de Carrión con las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol (vv. 1879-1888 –petición de mano por parte de los infantes al rey Alfonso VI– y las tiradas 102-111, de las que extraeremos lo más importante). En el “Cantar tercero” destacamos, exclusivamente, el episodio de la afrenta de Corpes, en el que el Cid demostrará ser comedido pidiendo justicia al rey en vez de vengarse de forma inmediata. También analizaremos, en un apartado más escueto, otros modos en los que esta caracterización más mesurada y humanizada se representa.

Podemos observar, pues, como esta caracterización mesurada y equilibrada del Cid (que no debemos olvidar en ningún momento que se da a la par que la caracterización heroica e hiperbólica) se concentra de un modo más importante en el “Cantar primero” y, sobre todo, al inicio de este. Esto se debe, creemos, a que es

absolutamente necesario que esta cuestión sea evidente desde el principio del cantar, especialmente si tenemos en cuenta que esta obra, escrita por mandato áulico, pretende mostrar un modelo de conducta, hecho que consideramos reseñable porque, para lograr tal objetivo, el oyente colectivo (continuamente implicado por el narrador) necesita que su modelo sea cercano a él. En ese sentido, el *Cantar de Mio Cid* debe ofrecer un equilibrio entre el tratamiento heroico y el tratamiento humano. Sea como fuere, estos no son los únicos episodios en los que esa caracterización es importante, pero sí los más importantes del conjunto de la obra. No obstante, haremos alguna referencia a cuestiones de menor importancia que, sin embargo, ayudan a aumentar el efecto de verosimilitud en el texto.

3.2.1.1. La partida al destierro.

Para el comienzo de nuestro análisis nos situamos en el inicio *in media res* que presenta la obra, el primer episodio importante, la partida al destierro del héroe, en el que el narrador, realizando una de sus funciones principales, lleva las riendas del relato y nos presenta una acción del que será el protagonista de todo el cantar, el “llorar de ojos”.⁶ Esta acción, que puede parecer redundante, no lo es si atendemos a lo que anota Montaner Frutos (2007: 17), quien dice que es un llanto comedido que no implica sollozos.⁷ El narrador nos introduce, además, en la dimensión humana del héroe, que llora al ver su hacienda en un estado deplorable. Lo que el héroe ve a través de sus ojos, nosotros lo vemos también con la descripción del narrador omnisciente, y no es gratuita esta información, puesto que, al llevar las riendas del relato, modula la cantidad de información que nos da. Este punto de vista implica, claramente, al destinatario, como veremos. Nos presenta, pues, un héroe comedido y, claramente, un héroe, en cierto modo, humanizado. No debe extrañarnos esta cuestión, aunque el hecho de que el héroe más humano marque un claro contraste con otras tradiciones épicas que hemos mencionado en el apartado referente al género, puesto que los personajes se corresponden con tipos y, en ese sentido, el héroe es un compendio de virtudes, de las cuales hemos visto dos gracias a las acciones que nos ha relatado el narrador: la medida y su dimensión humana, a las que les añadiremos más adelante la fiereza, valentía y

⁶ A día de hoy, “llorar de ojos” no es una expresión habitual para un hablante de español. Hace referencia al llanto que no va acompañado de sollozos y, por eso, la expresión no es redundante en este contexto, aunque pueda parecerlo a simple vista.

⁷ El hecho de que no implique sollozos tiene que ver con que éstos se solían reservar, en la Alta Edad Media, para los ritos funerarios, especialmente en la primera parte del duelo. Para los difuntos ricos incluso se podían contratar plañideras que lo hicieran.

arrojo en el combate. Hemos dicho que este narrador omnisciente tiene como función principal llevar las riendas del relato y, también, que presenta a los personajes. Esta última cuestión es de suma importancia para nuestro análisis porque, como veremos, todos los personajes se caracterizan de un modo u otro en relación al héroe. Ello implica que la información referente a los personajes que nos da el narrador la recibimos filtrada por su punto de vista, que es claramente partidista en favor del héroe. Esto significa, necesariamente, que cualquier información que nos dé el narrador omnisciente será entendida como veraz (con técnicas propias del sistema oral formulario para implicar al oyente colectivo, fórmulas como “bien oiréis lo que dixo”, por ejemplo) y, siendo un narrador parcial en favor del héroe, el oyente colectivo tomará parte en favor del mismo. Todas estas cuestiones las iremos ampliando a lo largo del comentario.

En esa primera tirada podemos ver lo que ya enunciábamos en las cuestiones previas a este comentario, y es que en muchas ocasiones nos resulta imposible separar los tres elementos básicos sobre los que vamos a centrar nuestro trabajo. Desde ese punto de vista, el narrador nos presenta, en una de sus funciones, a un personaje que en el v. 6 nos dirá que se trata de Mio Cid (que proviene de *sidi*, en lengua árabe), dirigiéndose a él con un epíteto épico desde el principio, lo que implica que lo reconoce como su propio señor y, por lo que explicábamos antes, nosotros lo reconoceremos también como el nuestro, el héroe que: no obstante, llora ante una imagen desoladora, el abandono de su hacienda. Son importantes, en este “Cantar primero” los siguientes versos: “De los sos ojos / tan fuertementre llorando, / tornava la cabeça / e estávalos catando. / Vio puertas abiertas / e uços sin cañados, / alcándaras vazías, / sin pieles e sin mantos, / e sin falcones, / e sin adtores mudados.” (vv. 1-5). Su interés reside, básicamente, en que el narrador, además de la caracterización que ya hemos comentado, nos introduce en la intimidad del héroe por partida doble, su intimidad emocional (vv. 1-2), con el llanto, y su intimidad más física (vv. 3-5), un hogar que presenta un aspecto desolador, puesto que ha tenido que ser vaciado ya que la orden de destierro que recibe el Cid implica también la expropiación de aquellos bienes que no se lleve consigo, y ese aspecto desalentador justifica el llanto y hace objetivo el dolor del héroe ante esta situación, una situación que, como veremos, se produce fruto de una trampa, la difamación por parte de sus enemigos. El verbo “vio” es de suma importancia en estos versos, porque implica que esta situación que nos presenta el narrador es exactamente igual a la que ve el héroe, es decir, nos implica desde el primer momento y refuerza de este modo, ya desde el inicio, los elementos positivos de la caracterización heroica que

hemos comentado en este mismo apartado. No podemos obviar que, desde el principio, el narrador reconoce al Cid como su señor, por lo que la implicación es máxima.

Esta primera tirada es importante para la implicación del oyente colectivo porque el narrador, con su manera de tratar e introducir al personaje nos ha llevado a una caracterización heroica positiva. No es baladí, tampoco, que en esta tirada tan corta –las tiradas cortas son, en principio, más dinámicas– no presente tanto dinamismo como otras del mismo estilo porque aparecen verbos de percepción o de actos involuntarios. Estos elementos se utilizan, en este caso, para atenuar la acción y describirnos aquello que es funcional para la caracterización heroica. Del mismo modo, las intervenciones en estilo directo se van a estimar claves para esa caracterización. En ese sentido, es muy importante ver que el narrador es quien las introduce, siguiendo con el uso de sus funciones. Las intervenciones en estilo directo supondrán la máxima actualización del discurso y tendrán implicaciones de verosimilitud. Así, los vv. 6-9 se significan porque harán explícito que el destierro no es justo,⁸ pero también harán hincapié en la medida del héroe: “Sospiró mio Cid, / ca mucho avié grandes cuidados, / fabló mio Cid / bien e tan mesurado: / –¡Grado a ti, Señor, / Padre que estás en alto! / ¡Esto me an buelto / mios enemigos malos!–”.

Ya hemos comentado con anterioridad que el narrador reconoce a Rodrigo como su señor, él mismo lo llama “mio Cid”, por lo que no volveremos a incidir en ello. No obstante, sí que hay otros elementos importantes en estos versos. El primero, el suspiro. El Cid, que llora al ver el estado de su hacienda, ahora suspira, claramente contrariado por padecer la ira regia y esto le lleva a expresar el descontento, expresado en estilo directo introducido por el narrador. Destacamos aquí, de manera clara, la medida con la que el héroe afronta su desgracia personal: el verbo “grado” (en español actual, “agradezco”) contrasta con el último verso de esta corta tirada (v. 9) “¡Esto me an buelto / mios enemigos malos!”. El héroe agradece a Dios su partida al destierro, no ha sollozado, no ha mostrado su enfado ni ha sido arrogante en ella, el héroe parece aceptar su destierro como si de la voluntad divina se tratase. Ese último verso refuerza también la idea de que el destierro ha sido producto de una trampa que le han tendido sus enemigos cuya identidad no conocemos (y no conoceremos hasta el v. 1834). El hecho

⁸ Menéndez Pidal postula y defiende en varias obras que el destierro se debió de producir por la falsa acusación de los enemigos del Cid de quedarse con parte de unas parias que correspondían al rey. Esta teoría parece sustentarse con el testimonio de la *Crónica de Castilla* y con los vv. 109-112 del *Cantar*: “El campeador / por las parias fue entrado / grandes averes priso / e mucho sobejanos; / retovo d’ellos / quanto que fue algo, / por én vino aquesto / por que fue acusado”. Montaner Frutos (2007) acepta esta teoría en su edición.

de estar enunciado por el héroe dota a las palabras de verosimilitud, y esa sensación de equilibrio y medida que desprende su figura también se ven reforzadas por ese motivo. En la misma línea encontramos el v. 14, perteneciente a la segunda tirada (que no analizaremos en profundidad por no ser funcional para lo que trabajamos): “–Albricia, Álbar Fáñez, / ca echados somos de tierra!–”. En este caso resultan muy interesantes dos cuestiones: el uso de “albricia”, otra expresión positiva que se usa con cierta mordacidad, de nuevo, junto al elemento negativo del destierro, cuestión que pone de realce la circunspección del héroe y el hecho de que el héroe tome, por un momento, una de las funciones del narrador, la de presentar a los personajes. En este caso, nos presenta al que más adelante conoceremos como “Minaya” (“mi hermano”), Álbar Fáñez, la mano derecha del Cid. No es gratuito, pues, que lo presente él mismo, por lo que el personaje queda caracterizado inmediatamente de manera positiva, siempre en relación al héroe.

Así pues, vemos a un héroe cuya dimensión heroica aún no se ha hecho sentir, del mismo modo que no se verá en el siguiente episodio que comentaremos, la entrada en Burgos. La narración hace hincapié, de momento, en el carácter más sereno y humano de un héroe que ha perdido su honra y debe recuperarla.

3.2.1.2. La entrada en Burgos.

La partida al destierro lleva al héroe de Vivar a Burgos, desde donde el destierro se hará realmente efectivo. Este hecho empieza a narrarse en la tirada número tres y continúa, después, en la cuarta, una tirada bastante extensa y, por lo tanto, de importancia. En cualquier caso, en este episodio hay una serie de cuestiones que se estiman fundamentales para la caracterización del héroe como buen vasallo.

Esta tercera tirada es muy dinámica, fruto de la unión de versos esticomíticos y verbos de acción, algo que nos da sensación de fluidez y que nos indica que la importancia de esta tirada reside, sobre todo, en la caracterización heroica, que se reforzará más si cabe. De esta manera, la tirada comienza con un verso cuyo primer hemistiquio está ocupado completamente por el nombre del héroe y su epíteto épico. Es la primera vez que sabemos a quién se refiere: “Mio Cid Ruy Díaz / por Burgos entró/ [...]”. Seguimos viendo que el narrador incide en reconocer al Cid como su señor, lo que refuerza de un modo claro la bondad del héroe. Este tratamiento positivo se intensifica con la presencia del pueblo de Burgos, ciudad en el que la llegada del Campeador causa gran revuelo (vv. 16b-17: “exiénlo ver / mugieres e varones, / burgeses e burgesas / por

las ventanas son”). El pueblo de Burgos funciona como un personaje colectivo y, en tanto que personaje, también va a recibir un tratamiento positivo, por su intervención en estilo directo, que supone la máxima actualización del discurso, y por su caracterización desde el punto de vista del narrador, quien nos da información básica sobre su sentir (vv. 18-20): “plorando de los ojos / tanto avién el dolor, / de las sus bocas todos / dizían una razón: /—¡Dios, qué buen vassallo, / si oviesse buen señor!—”. Los burgaleses, como el Cid, lloran por la partida de este al destierro. Resulta muy efectiva esta estrategia narrativa para la caracterización heroica en su dimensión más humana, puesto que el héroe ha recibido carga positiva desde el punto de vista del narrador, sus acciones, sus palabras y, ahora, un personaje externo que, además, representa la colectividad de un pueblo entero. Por si eso fuera poco, los vv. 19-20, referidos unas líneas más atrás, caracterizan positivamente al héroe y lo contraponen al rey, quien le ha desterrado de manera injusta, y mediante estas estrategias se consigue que no quede ninguna duda: el Cid debe partir a un destierro inmerecido. No debe sorprendernos caracterización negativa del monarca en estos primeros versos, puesto que es absolutamente funcional para la caracterización heroica y el desarrollo de los conflictos que se van a dar en el *Cantar*. El rey ha sido víctima de un engaño y, como veremos, recibirá un refuerzo positivo cuando perdone al Cid, tras la conquista de Valencia, por lo que debemos suponer que esta mala impresión que nos llevamos de él no tiene otra motivación que no sea contraponerlo a lo virtuoso del héroe.

Sea como fuere, sobre la entrada en Burgos no nos interesa nada más, al menos no para el tratamiento del héroe. Son versos muy importantes para el desarrollo de la trama argumental, y en ellos se refuerza la idea de la saña del rey Alfonso contra Ruy Díaz y lo hace hasta en dos ocasiones (vv. 21-28 y vv. 39-49), siendo la segunda significativa porque, en estilo directo, está puesta en boca de una niña de nueve años, la voz de la inocencia y la representación colectiva de la villa de Burgos. Referimos esta información por la importancia que tiene, pero lo que nos interesa aquí es, claramente, hacer hincapié en la gran cantidad de epítetos épicos que el narrador usa para referirse a Rodrigo, ningún otro personaje recibe más, y eso es algo reseñable: el héroe es el personaje que recibe más carga positiva de todos, la caracterización de todos los personajes queda subyugada a la caracterización del héroe. Si en el v. 6 aparece “mio Cid”, en el v. 31 aparece “Campeador”, que hace referencia a una de sus funciones, batallar (en este caso, experto en batallas a campo abierto) y en el v. 41 la niña de nueve años se refiere a él como “Cid”, pero introduce, además, “en buen ora cinxiestes

espada”, que a lo largo del *Cantar* se recuperará como epíteto épico (“el que en buen ora cinxo espada”). La trama, pues, se mueve por aparición y resolución de conflictos, el Cid debe acampar en el campo, fuera de la ciudad, señal inequívoca de que ha perdido su honra.

3.2.1.3. El engaño a Raquel y Vidas.

El cambio a la siguiente tirada se justifica por la aparición de un nuevo personaje, además de por el cambio en la asonancia. La referimos por la importancia del personaje que aparece, Martín Antolínez, al que el narrador llama “el burgalés conplido”, por ser el único habitante de Burgos que se atreve a ayudar al Cid, a sabiendas de que deberá partir con él al destierro porque padecerá la ira regia. Nótese que el epíteto épico de este personaje se somete directamente a su relación con el héroe: queda bien caracterizado porque ayuda al héroe (abasteciéndole con los alimentos básicos, pan y vino, que se corresponden con la comunión) y por eso es “conplido”. Aludimos a la importancia de este personaje no sólo porque ayudará al héroe a lo largo de toda la obra (siendo un gran diplomático y un gran guerrero, dejando entrever que, como su señor, también tiene cierta dimensión humana y cierta dimensión heroica), sino por la importancia en las tiradas siguientes (6-11, ambas incluidas), en las que se narra y explica el siguiente episodio que nos interesa para el tratamiento humano de nuestro héroe y uno de los más llamativos de todo el *Cantar*, el engaño a los judíos Raquel y Vidas.

Este episodio comprende seis tiradas, de las cuales la más extensa (y, para nosotros, la más importante, aunque no para el tema que tratamos en este trabajo) es la novena. Al comprender 135 versos, es un motivo argumental de relevancia para la obra. Antes de analizar lo que tenemos en el texto, pues, consideramos necesario comentar brevemente el episodio. El Cid debe partir al destierro, puesto que ha sido condenado al ostracismo. Su idea, aunque no la explícita, es la de llevar a cabo campañas militares (puesto que su función como noble es la de guerrear) para las que necesita financiación, puesto que no posee oro y plata con los que pagar en efectivo y no puede vender sus propiedades que, recordemos, le han sido expropiadas cuando ha sido condenado al ostracismo. Por ese motivo y con el objetivo de conseguir liquidez, el héroe castellano se ve obligado a engañar a dos usureros judíos, Raquel y Vidas, del modo que referiremos en el texto. Cabe destacar dos cuestiones: el engaño es significativo para el tratamiento heroico, pero no tiene especial significación negativa que el Cid engañe a dos judíos (muchos críticos han recalcado el antisemitismo del episodio). Por otro lado,

conviene tener en cuenta que el fraude con un falso empeño para conseguir un crédito no es nuevo, tal y como señala Salvador Miguel: “el ardid de las arcas de arena, en las que se hace suponer la existencia de un tesoro oculto, guarda relación con un motivo folklórico de vieja raigambre: el engaño a prestamistas o banqueros mediante el uso de falsos artículos con los que se procura obtener crédito” (1977: 183).

Para el comienzo del análisis nos situamos en el principio del episodio, en la sexta tirada. Esta se inicia con el narrador que, llevando las riendas del relato, como hará durante toda la obra, nos introduce una intervención en estilo directo que es de suma importancia, porque hará explícitas las intenciones del héroe y los motivos que le llevan a ellas, que nosotros hemos referido, pero que recuperaremos a partir del texto. La primera parte de esta tirada dice así (vv. 78-80): “fabló mio Cid, / el que en buen ora cinxo espada: / –¡Martín Antolínez, / sodes ardida lança, / si yo bivo, / doblarvos he la soldada!”. Resulta interesante ver que si Martín Antolínez antes ha recibido, gracias a sus acciones, un tratamiento positivo por parte del narrador mediante su epíteto épico (“el burgalés conplido”), ahora es el héroe quien, en estilo directo, ratifica ese carácter positivo de Antolínez, al que llama “ardida lança” –clara referencia a su valor como soldado– y al que quiere agradecer su lealtad doblándole el salario. Esta primera parte se relaciona sobre todo con la tirada anterior, la quinta, en la que Martín Antolínez se presentaba. Sin embargo, esa referencia a la soldada guarda estrecha relación con los versos siguientes, los versos más interesantes de esta tirada, puesto que explicitan las intenciones del Cid y, además, en estilo directo, lo que conlleva que la implicación de la audiencia colectiva es máxima y la verosimilitud, también: “Espeso é el oro / e toda la plata, / bien lo vedes, / que yo no trayo nada, / e huebos me serié / pora toda mi compañía” (vv. 81-83). El Campeador cuenta que ha gastado su dinero en efectivo y que necesita liquidez, como ya señalábamos al principio de este apartado. De este modo se nos presenta un nuevo conflicto que debe solucionarse, el héroe debe conseguir financiación, y para ello hará uso de cualquier vía posible, como veremos al final de esta sexta tirada y en la séptima (vv. 84-95):

Ferlo he amidos, de grado non avrié nada:
con vuestro consejo bastir quiero dos arcas,
inchámoslas d’arena ca bien serán pesadas,
cubiertas de guadalmecí e bien enclaveadas,
los guadalmecís vermejos e los clavos bien dorados.
Por Rachel e Vidas vayádasme privado:
cuando en Burgos me vedaron compra e el rey me á airado,

non puedo traer el aver ca mucho es pesado;
empeñárgelo he por lo que fuere guisado,
de noche lo lieven, que non lo vean cristianos.
Véalo el Criador con todos los sos santos,
yo más non puedo e amidos lo fago.–

La clave interpretativa de estos versos se encuentra en varios factores, pero el principal es la reiteración que hace el héroe hasta por tres veces del pesar que le produce el engaño que ha urdido. Lo hace al principio y por partida doble en el v. 84 antes de hacer a la audiencia partícipe de cuál es el plan (“ferlo he amidos, / de grado non aviré nada”), en el que en ambos hemistiquios se explica que el Cid no desea hacerlo, aunque no tiene opción; y al final en el v. 95 (“yo más non puedo / e amidos lo fago”), en el que el héroe recupera y refuerza la misma idea una vez urdido el plan. Decimos que esta es la clave interpretativa porque, independientemente de que engañe a dos judíos, algo que con total seguridad no estaba mal visto en la época, vemos que en el Cid no hay maldad: el engaño es producto de una necesidad fehaciente, no tiene más opción que llevarlo a cabo si quiere tener alguna oportunidad de recuperar su honra.

El plan es, pues, dejar unas arcas que den la sensación de ser muy ricas como prenda a cambio de un préstamo para que el héroe tenga en su haber dinero en efectivo con el que poder pagar a sus fieles caballeros y financiar sus campañas militares. No es baladí a ese respecto que las arcas se describan con brevedad, pero de un modo detallado. Las referencias al guadalmecí (un cuero de muy rica factura) y a los clavos dorados sirven para dar la apariencia de riqueza, y eso contrasta con el contenido, que no es otra cosa que arena para conseguir que pesen como si dentro hubiera objetos de gran valor. Que el plan se dé en estilo directo por el héroe le otorga una verosimilitud indiscutible, y asimismo permite plantear la astucia del personaje heroico, que también tiene sagacidad para salir airoso de situaciones conflictivas o difíciles utilizando su inteligencia. Esto tampoco debe causarnos sorpresa, puesto que el héroe, en tanto que héroe, es un compendio de virtudes. En esos mismos versos, “que non lo vean los cristianos” (v. 93) hace referencia a la conciencia que tiene el Cid de que no puede ser descubierto para no poner en peligro al pueblo de Burgos, por eso pide también que el plan se lleve a cabo de noche⁹ y ruega a Antolínez que sea cauteloso (“vayádasme privado”) cuando vaya a buscar a Raquel y Vidas, la selección de cuyos nombres no es

⁹ Ya desde antiguo la noche es un espacio temporal que se presta a los engaños y a las conspiraciones, por eso es importante que lo refiera en esta tirada.

casual: los nombres remiten ya a un ambiente judaico¹⁰ y, en ese sentido, su carácter como usureros sin escrúpulos se pone de realce, puesto que no tendrán ningún miedo en desobedecer al rey si creen que pueden obtener un beneficio de ello. Por este motivo algunos críticos han señalado el antisemitismo de este episodio, un antisemitismo que, por otra parte, tampoco es algo extraño en la literatura medieval. En estas tiradas se lleva al extremo el conflicto del héroe con el poder, puesto que Ruy Díaz se ve obligado a actuar como un estafador para poder continuar su camino, todo por culpa del rey que, enfadado con el Cid por algo que sabemos que no ha cometido, le prohíbe, si quiera, recibir ayuda de aquellos burgaleses que le sean fieles, creando así una contraposición héroe-poder que se irá equilibrando, gracias al trato humanizado del adalid, a lo largo del poema.

Una vez urdido este plan que ya hemos referido, se generan unas expectativas en el oyente, expectativas que se corresponden con si el propósito se llevará a cabo con éxito o no. La tirada novena, como decíamos la más extensa, es la que resolverá estas expectativas. El plan se llevará a cabo con la presencia del personaje bifronte de Raquel y Vidas, que estará presente durante toda la tirada novena. Los vv. 100-153 reproducen la llegada de Martín Antolínez a la casa de los dos judíos y sus razonamientos en ese espacio. Durante esos cincuenta y cinco versos el Cid no está presente en toda la acción. Sea como fuere, el plan se lleva a cabo a la perfección. Es un momento en el que el héroe desaparece de la acción por un motivo lógico: no puede entrar en Burgos, no puede ser visto. Todo se lleva a cabo en el más estricto secretismo.

Los vv. 153-174 de esta tirada reproducen el encuentro de Raquel y Vidas con el Campeador. En realidad, sólo refuerzan la idea del engaño, con una falsa promesa: “— ¡Ya don Rachel e Vidas, / avédesme olvidado! / Ya me exco de tierra, ca del rey só airado; / a lo que.m’ semeja, / de lo mio avredes algo, / mientra que vivades / non seredes menguados—” (vv. 155-158). La tirada es muy extensa porque reproduce todo el intento de engaño, incluidas las reticencias que pueden presentar, al principio, los judíos. La codicia y el afán usurero de estos judíos se hace más evidente en los vv. 170-173 (“al cargar de las arcas / veriedes gozo tanto, / non las podién poner en somo / maguer eran esforçados; / grádanse Rachel e Vidas / con averes monedados, / ca

¹⁰ A este respecto, diferimos con la opinión de Salvador Miguel (1977), para quien los nombres no remiten necesariamente al ambiente judaico. Parece evidente que, aunque Vidas fuera un nombre recurrente entre cristianos y musulmanes, su mayor amplitud en el uso se dio entre judíos. Eso y que sean usureros nos parecen motivos suficientes para aceptar esa interpretación, que tradicionalmente ha gozado de aceptación entre los críticos.

mientras que visquiessen / refechos eran amos.”) Ni siquiera son capaces de disimularlo, por lo que el carácter negativo de los judíos se pone aquí de realce, atenuando el impacto del engaño que, por otra parte, el mismo héroe había atenuado ya. En ese sentido, el engaño del Cid es más humano, es necesario, no es un acto de vileza. No nos interesan en demasía las dos últimas tiradas de este episodio, las tiradas décima y undécima, porque no añaden nada de valor para el tratamiento heroico en esta dimensión más humana que estamos trabajando. En ellas se efectúa el pago a cambio de las arcas en casa de los dos judíos y se narra la salida de Burgos hacia San Pedro de Cardeña, donde está la mujer del Cid, doña Jimena.

Este sería el final del episodio de Raquel y Vidas. No obstante, nosotros hemos considerado necesario recuperar la segunda aparición (y última) de este personaje bifronte, que se da a partir del v. 1431 del “Cantar segundo”. Para situarnos, el Cid ha tomado ya Valencia y envía a Álvar Fáñez a dar regalos al rey y a buscar a la mujer e hijas del Cid. La fortuna del héroe ya se ha revertido aquí por vez primera, y Raquel y Vidas se dirigen a Minaya para reclamar su parte de los beneficios, que no les ha sido entregada: “-¡Merced, Minaya, / cavallero de prestar! / Desfechos nos ha el Cid, / sabet, si no nos val! / Soltariemos la ganancia, / que nos diese el cabdal-” (vv. 1432-1434). Minaya responderá del siguiente modo: “-Yo lo veré con el Cid / si Dios me lieva allá; / por lo que avedes fecho / buen cosiment y avrá-” (vv. 1435-1436); respuesta que satisface a los judíos, aunque no sin lanzar una amenaza (“Si non, dexaremos Burgos, / irlo hemos buscar”). Para la respuesta de Minaya se han ofrecido varias interpretaciones, a causa de que la promesa no se desarrolla en el texto. Aunque muchos críticos han querido insinuar que el Cid no salda su deuda con los judíos, nosotros creemos que la verdad está más en sintonía con la nota de Montaner Frutos a tenor de los versos 1435-6:

Como no vuelve a hablarse de esta promesa, cabe la duda de si se da por supuesto que se cumplirá y, por tanto, no se narra después (lo que ocurre otras veces en el *Cantar*), o sí, por el contrario, se trata de una evasiva de Minaya y se sobrentiende que no se va a llevar a cabo. En virtud del cariz cómico de la escena, la vaguedad de la promesa y el rechazo radical de la usura que conlleva la ideología del *Cantar*, la segunda opción parece en principio más probable. Sin embargo, dado que los usureros se conforman con recibir el capital, sin los intereses, lo que no contraviene la ética del poema, y que la frase de Álvar Fáñez es casi igual que la que él mismo dirige a Abengalbón en los versos 1529-30, la cual no puede tomarse como una evasiva, parece necesario concluir que la promesa se hace en firme, aunque no vuelva después a aludirse a ella. (2007: 72)

En ese sentido el engaño a Raquel y Vidas es sólo inicial, el héroe salda su deuda con los judíos y, por lo tanto, su honor no se ve resentido. Desde ese punto de vista también podemos pensar en la importancia de la relación héroe-poder: cuando el héroe se ve afectado por la ira regia se ve obligado a engañar a Raquel y Vidas, pero los compensa pagándoles lo acordado una vez ha obtenido el perdón regio y ha mejorado su estatus social.

3.2.1.4. El episodio de las nupcias.

Destacamos este episodio porque es uno de los motivos argumentales en el que el Cid se muestra más sereno y prudente. Nos situamos en el momento en el que Valencia ya ha sido tomada y el Cid ha restaurado su honor. Además, las hazañas bélicas del Campeador le han reportado a él y a los suyos grandes riquezas, riquezas que, de nuevo –y esta será una constante de los episodios bélicos, como veremos– quiere compartir con el rey. Los infantes de Carrión, al igual que el conde Garci Ordóñez, enemigo del Cid, reciben también las nuevas y deciden pedirle al rey que interceda por ellos para pedir la mano de las hijas del Cid, puesto que les interesa el patrimonio económico al que podrían acceder con él. El rey accede y los acontecimientos llevarán a la boda de los infantes con las doncellas, que posteriormente tendrá su repercusión negativa en la honra del héroe en el episodio de la “Afrenta de Corpes”, como veremos en el siguiente apartado del análisis.

Hemos considerado interesante comenzar nuestro análisis refiriendo los vv. 1879-1888, pues son los versos en los que el narrador nos da cuenta de la intención de los infantes. Aunque el Cid no aparezca en ellos, creemos que la reacción del héroe en los versos posteriores se justifica por esta información que él no tiene, pero que nosotros sí poseemos, gracias al narrador y a los propios infantes. Es una intervención muy importante, consideramos, por las implicaciones que tiene en cuanto a la creación de tensión narrativa, un arte en el que el narrador de esta obra muestra ser bastante diestro.

El narrador hace uso de una fórmula propia del sistema oral formulario para llamar la atención del destinatario sobre el elemento en el que debe centrarse la audiencia, que además en este caso supone también un cambio de interlocutores en la tirada, que serán los infantes: “De los infantes de Carrión / yo vos quiero contar, / fablando en su consejo, / aviendo su poridat” (vv. 1879-1880), y es en este momento de máxima implicación en la que los infantes, en estilo directo (con todo lo que eso

conlleva), nos reproducirán sus intenciones, significándose ya como enemigos del héroe desde sus palabras, si bien el interés económico es más fuerte: “–Las nuevas del Cid / mucho van adelant / demandemos sus hijas / pora con ellas casar, / creçremos en nuestra ondra / e iremos adelant–”. Tomada esta resolución, acuden al rey Alfonso VI para que interceda por ellos ante el Cid (vv. 1884-1888), algo a lo que el rey accederá, aunque esté dubitativo al principio, lo cual parece tener un claro carácter indiciario: las bodas, en principio tan beneficiosas para todos, no acabarán bien para los intereses del Cid.

Estamos situados en la tirada 102, y en esa misma tirada, unos versos más adelante (vv. 1914-1930), aparece Rodrigo, el Cid, que sale a recibir, ya en Valencia, a los dos hombres que había enviado a llevar el botín y las noticias al rey: Pero Vermúez y Minaya. Nos interesa ver, sobre todo, a partir del verso 1926. En los anteriores se condensa la noticia de que el Cid ha sido perdonado, al menos de palabra, pero a partir de ese verso podemos empezar a ver por qué nos interesa tanto este episodio: “Esto diziendo, / conpieçan la razón, / lo que.l’ rogava / Alfonso el de León / de dar sus hijas / a los infantes de Carrión, / que.l’ coñoscié y ondra / e creçrié en onor / que ge lo consejava / d’alma e de coraçón”. Los caballeros del Cid le transmiten a este la propuesta del rey –proposición que nosotros sabemos, gracias al narrador (que modula la información que recibimos), que en realidad es de los infantes–, proposición a la que el Cid se acercará con cautela: “Cuando lo oyó mio Cid / el buen Campeador, / una grand ora / pensó e comidió.” El héroe se encuentra con dudas a la hora de resolver esta situación. Esta reflexión pone de realce dos cuestiones, una que ya hemos señalado, que el matrimonio va presentándose como algo que no será positivo para los intereses del Cid (se crea tensión narrativa y se producen los conflictos necesarios para avanzar con la trama) y la de un héroe que no se guía por impulsos, sino que, por su medida intrínseca, es comedido. Este rasgo, como veremos, contrasta con la representación del Cid en algunos romances y en las *Mocedades de Rodrigo*. Sea como fuere, el personaje nos reproducirá, en estilo directo, las palabras que piensa: “–¡Esto gradesco / a Christus el mío señor! / Echado fu de tierra / e, tollida la onor, / con grand afán / gané lo que he yo. / A Dios lo gradesco, / que del rey he su amor / e pídenme mis hijas / pora los infantes de Carrión. / Ellos son mucho orgullosos / e an parte en la cort; / d’este casamiento / non avría sabor, / mas, pues lo conseja / el que más vale que nós, / fablemos en ello, en la poridad seamos nós”. El razonamiento del Cid repasa, desde el destierro, como todo lo que posee lo ha conseguido él, algo que se contrapone con los infantes de Carrión, cuyos bienes (menores que los del Cid) y título se derivan de su

nacimiento. El héroe, pues, agradece a la divinidad haber conseguido, por fin, al perdón regio (y con él, también, a la restauración de su honor, que tenía “tollida”, tal como dice), pero duda de las nupcias (“d’este casamiento / non avría sabor”). Sin embargo, el Cid, siguiendo con su actitud de buen vasallo (una actitud sobre la que ya hablaremos más adelante) accede a hablar del asunto con el rey, algo que se hará en las vistas que se concertan y que tendrán lugar en el río Tajo, tal y como nos sitúa el narrador, lugar al que nos acercaremos ahora nosotros para ver cómo se implica el héroe en este encuentro.

El Cid deja a su mujer e hijas en Valencia custodiadas por dos de sus hombres de confianza y se dirige al encuentro con el rey. Este es un episodio en el que la dimensión humanizada del héroe es más absoluta. Si ya hemos comentado la mesura y comedimiento en sus palabras y pensamiento, aquí veremos también su caracterización como vasallo ejemplar llevada al punto máximo en los vv. 2021-2024, en el momento en el que nuestro adalid se encuentra con el monarca: “los inojos e las manos / en tierra los fincó, / las yerbas del campo / a dientes las tomó. / Llorando de los ojos, / tanto avié el gozo mayor, / así sabe dar omildança / a Alfonso so señor”. En estos cuatro versos se condensan varias cuestiones de suma importancia para el tratamiento heroico y para el avance de la trama argumental de todo el *Cantar*, que, como ya hemos mencionado en alguna ocasión, se vertebra por el tema central de la honra, recurrente en toda la obra. Así, vemos que el héroe se somete completamente al rey, al que reverencia con todas las extremidades en el suelo y ante el que arranca hierbas del suelo de un bocado en señal de sumisión, según la propuesta de Montaner Frutos (2007: 94), gestos que evidencian el vínculo feudovasallático. El narrador nos da cuenta de cómo el Cid se humilla ante el rey Alfonso, al que cataloga de “so señor” (del Cid). Sin embargo, tampoco podemos dejar de señalar la importancia del v. 2023 (“llorando de los ojos, / tanto avié el gozo mayor”) en el que recupera la idea del llano con la que empezaba el *Cantar* (v. 1) pero en una situación totalmente revertida. Volvemos a entrar en la intimidad emocional del héroe que llora, pero que llora, esta vez, de felicidad, una vez ha obtenido el perdón real y ha mejorado su estatus económico y, más adelante, tras las bodas, también social. El héroe llora al principio por el estado deplorable de su hacienda y, sobre todo, por la trampa que le ha costado el destierro. Ahora el llanto se debe a la reinstauración de su relación de vasallaje con el rey, algo que intensifica y lleva al extremo, como decíamos, su caracterización como buen vasallo, algo muy útil para la mentalidad e ideología que quiere transmitir el *Cantar* al oyente colectivo y que requiere que el héroe sea cercano a

él. En los vv. 2034-2035 esta caracterización tiene su recompensa en forma de perdón, ahora ya sí, hecho oficial en las vistas: “dixo el rey: –Esto feré / d’alma e de coraçón. / Aquí vos perdono / e dovos mi amor”. Este perdón molesta a los enemigos del Cid, de los cuales se identifican dos, Garci Ordóñez y Álbar Díaz.

Avanzando en esta tirada 104, la más extensa del episodio (en la que se concentran múltiples cuestiones, algunas de las cuales hemos referido aquí), en el verso 2053 es el turno de los infantes, quienes se humillan al Cid, evidentemente para ganarse su favor y conseguir que se concierten las nupcias. Más importante es, sin embargo, el verso 2073, en el que el rey pedirá, actuando como rogador,¹¹ la mano de las hijas del Cid ante toda la corte. Hay un verso especialmente importante en esa petición, el v. 2078: “ellos vos las piden / e mándovoslo yo”, puesto que a la petición de los infantes hay un mandamiento explícito del rey. La respuesta del Cid no se hará esperar (vv. 2083-2089): “–Non habría fijas de casar / –repuso el Campeador–, / ca non han grant edad / e de días pequeñas son. / De grandes nuevas son / los infantes de Carrión, / pertenecen pora mis fijas / e aun mejores. / Yo las engendré amas / e criásteslas vos, / entre yo y ellas / en vuestra merced somos nós: / afellas en vuestra mano / don Elvira e doña Sol, / dadlas a qui quisiéredes vós, / ca yo pagado só–.” Estos versos, que suponen la aceptación de la propuesta, llevan a los rituales propios de estas ocasiones (cambio de espadas en señal de alianza y la entrega de las desposadas a sus maridos) y quedan las bodas concertadas.

Los siguientes versos repiten el contenido que hemos tratado aquí y hasta el verso 2164 no se recupera el relato lineal de nuevo, con el Cid de regreso a Valencia tras las vistas que se habían concertado ante el rey y se dirige al Alcázar donde está su esposa y sus hijas. Las tiradas 108 y 109 son muy cortas y reproducen el momento en el que el Cid anuncia el matrimonio a su mujer y sus hijas, y no es necesario incidir en ellas más que para referir su contenido. La tirada 110, sin embargo, relata, a partir del v. 2199, la realidad de las nupcias y deja entrever que el Cid no se siente del todo cómodo con ellas: “mas bien sabet verdat, / que non lo levanté yo [el casamiento]: / pedidas vos ha e rogadas / el mio señor Alfonso / atán firmemiente / e de todo coraçón / que yo nulla cosa / no.l’ supe dezir de no. / Metívos en sus manos, / fijas amas a dos; / bien me lo creades / que él vos casa, ca non yo”. El último de estos versos refleja claramente que

¹¹ Tal y como anota Montaner Frutos (2007: 95), la petición de mano de la novia a su padre solía ser responsabilidad del novio o los padres de este, aunque en algunos casos se podía acudir a la figura del rogador para que intercediera por ellos. En este caso el rogador es el rey Alfonso VI y por este motivo el Cid no podrá negarse a aceptar el matrimonio, aunque no se fíe de los infantes.

no era suya la voluntad de casarlas, el hablar del héroe en estilo directo crea tensión dramática al abrir las expectativas hacia algo negativo, puesto que las bodas se han aceptado durante todo este tiempo con una clara reticencia. Sea como fuere, el resto de versos, hasta el v. 2277, reproduce unas grandes bodas y la felicidad que impera tras estas, y este episodio supone el fin del “Cantar segundo”.

Creemos que este episodio, al igual que el anterior, es de suma importancia para explicar el equilibrio que se da en el *Cantar de Mio Cid* gracias al doble tratamiento que recibe el héroe, porque supone la máxima expresión del Cid como buen vasallo (tema sobre el que haremos hincapié al final de este apartado) y por la importancia del episodio en el conjunto del texto. Es el momento en el que el Cid ha obtenido una mejora en su estado social gracias a sus conquistas, su buen vasallaje y, sobre todo, al matrimonio de sus hijas con dos aristócratas de la alta nobleza, si bien esta alegría no durará mucho antes de que la honra del Cid vuelva a ser atacada.

3.2.1.5. El episodio del león.

Es el primer episodio que se narra tras las nupcias, ya en el “Cantar tercero”. En él los infantes de Carrión muestran su cobardía y de este episodio se deriva, directamente, el episodio de la afrenta de Corpes, que narraremos más adelante. Para resumir brevemente el episodio, los infantes se encuentran junto a su suegro en Valencia. Mientras el Cid duerme, el león que este tiene en su alcázar (era algo habitual que la nobleza tuviera algún animal exótico en su palacio) se escapa. Mientras los caballeros del Cid le defienden valientemente, ellos huyen a esconderse muy atemorizados. Finalmente será el Cid el que se despierte y, sólo con la mirada, atemorice el león. Si bien esta segunda cuestión parece formar parte del tratamiento hiperbólico del héroe, como veremos, nos interesa más ver cómo el héroe puede mostrarse, incluso, comprensivo. Los versos 2286b-2291 nos reproducen el miedo de los infantes y su lugar de resguardo. Una vez solucionado el problema, el Cid pregunta por sus yernos, y al aparecer son objeto de burla por parte de las mesnadas del Cid: “Cuando los fallaron / ellos vinieron assí sin color; / non viestes tal juego / commo iva por la cort, / mándolo vedar / mio Cid el Campeador”. El Cid, pues, mostrando su carácter humano, prohíbe a sus hombres que hagan escarnio de sus yernos. Sin embargo, los infantes de Carrión, según nos cuenta el narrador, se sentirán avergonzados, lo que alimentará su sed de venganza, puesto que su honor está en juego. Es importante que el narrador nos dé esta

información a nosotros para mantener las expectativas del receptor abiertas, por eso él es el encargado de modular la información que nos transmite.

Este episodio tan breve y con una caracterización tan escueta nos interesa por su importancia en el desarrollo de los acontecimientos, puesto que la venganza que llevarán a cabo para restaurar su honor será el último episodio completo que revisemos para ver el trato heroico del Cid en esta composición. El carácter cobarde de los infantes de Carrión que se pone aquí en contraste con la valentía de los hombres del Campeador y con el arrojo, especialmente, de este último se pone de realce en el siguiente episodio que se narra en el texto, que es el ataque de Búcar sobre Valencia, un episodio que referiremos en el apartado correspondiente al trato del Cid como héroe épico, puesto que es un episodio de carácter bélico muy importante.

3.2.1.6. La afrenta de Corpes.

Es el núcleo argumental más importante del “Cantar tercero” y supone un ataque al honor del Cid, de quien los infantes se quieren vengar. Consideramos que la reacción que tendrá el héroe tras la afrenta es digna de mención y clara muestra del equilibrio de este incluso ante las situaciones más adversas, como ya ocurría en el “Cantar primero”. La explicación del episodio es sencilla: una vez acabada la batalla con Búcar, los infantes de Carrión parten con las hijas del Cid camino de Carrión, aunque con intención de vengarse del ataque a su honra por parte de los hombres del Cid. Esto les llevará al Robledo de Corpes, donde después de una noche de amor carnal, las vejarán y dejarán a merced de las bestias para que mueran.

Aunque el episodio *per se* comienza en la tirada 128 (v. 2697), consideramos de suma importancia reproducir los versos 2538-2556, comprendidos en las tiradas 123 y 124:

Amos salieron apart, ¡veramientre son hermanos!,
d'esto qu'ellos fablaron nós parte non ayamos:
–Vayamos pora Carrión, aquí mucho detardamos.
Los averes que tenemos grandes son e sobejanos,
mientra que visquiéremos depender no los podremos.
Pidamos nuestras mugieres al Cid Campeador;
después en la carrera feremos nuestro sabor,
ante que nos retrayan lo que cuntió del león.
Nós de natura somos de Condes de Carrión,
averes levaremos grandes que valen grant valor,

escarniremos las fijas del Campeador.
D'aquestos averes siempre seremos ricos omnes,
podremos casar con fijas de reyes o de emperadores,
ca de natura somos de condes de Carrión.
Assí las escarniremos a las fijas del Campeador
antes que nos retrayan lo que fue del león.–

Nos llama la atención, desde el principio, el modo que tiene el narrador de implicar al oyente colectivo antes de la intervención de los infantes (“d’esto qu’ellos fablaron / nós parte non ayamos”). El narrador busca, claramente, implicarnos en contra de los infantes, algo que ya se había conseguido con sus acciones y que se intensificará con esta llamada de atención al destinatario colectivo y con las palabras que reproducirán, a continuación, los infantes, que nos dejan claro cuáles son sus intenciones: vengarse del Cid.¹² Para esta venganza se hacen explícitos dos motivos, el primero, la superioridad de rango nobiliario de los infantes, que se expresa con una locución formular que ocupa todo el verso en los vv. 2549 y 2554 y la idea de poder acceder a mejores matrimonios. También inciden en dos ocasiones en la idea de “escarnir a las fijas del Cid”, de modo que no dejan ninguna duda de cuáles son sus intenciones, pretensión de la que el narrador nos ha desmarcado. Además, el motivo que se destaca como el desencadenante de este deseo de venganza es el episodio del león, que hemos comentado aquí brevemente por considerar que su existencia era vital.

Sea como fuere, este fragmento (en el que aún no se da comienzo a la afrenta de Corpes propiamente dicha) el narrador nos da una información que los personajes no tienen para causar tensión narrativa, una tensión narrativa que ya es extrema por las implicaciones que conlleva: el Cid no sabe nada y no podrá acudir, en principio, al rescate de sus hijas. Aunque durante la afrenta no aparece el Cid, vamos a caracterizarla brevemente para poder referir, enseguida, la reacción del héroe ante la adversidad. Advertimos, pues, que este comentario no será tan extenso como lo ha sido el del episodio del engaño a Raquel y Vidas o el episodio de las nupcias, porque el Cid no actúa en él.

¹² Aunque como señala Montaner Frutos esta venganza puede entenderse desde el punto de vista jurídico, algo que tendrían en mente los asistentes al recitado del juglar, nosotros lo omitimos de la explicación porque la mala caracterización de los infantes es más importante, y esta se consigue a través de la narración. Vemos, más bien, un intento de venganza cobarde que contrastará con el valor del Cid y sus hombres durante todo el *Cantar* y en las cortes.

La caracterización que hace el narrador mediante la descripción del robledo abrirá aún más si cabe, las expectativas del oyente, que se esperará la aparición del elemento negativo en cualquier momento: “los montes son altos, / las ramas pujan con las nubes, / e las bestias fieras / que andan aderedor” (vv. 2698-2699). Sin embargo, estas expectativas quedan suspendidas con la aparición de un claro, al que el narrador llama “vergel” (lugar idóneo para los encuentros amorosos, puesto que se trata, además, de un *locus amoenus*) en el que los infantes, efectivamente, tendrán un encuentro amoroso con las hijas del Cid, que contrasta con lo que ocurre la mañana siguiente, tal como exclama el narrador: “¡mal ge lo cunplieron / cuando salí el sol” (v. 2704). Esta exclamación refuerza lo cruel de la venganza (que aún no se ha llevado a cabo) y nos implica todavía más contra los infantes, que junto al ya conocido Garci Ordóñez, se convierten en los principales enemigos del héroe.

De este modo, en los versos 2712-2719 los infantes hacen explícito a doña Elvira y doña Sol sus intenciones, que llevarán a cabo en los vv. 2720-2748. La humillación pasa por golpearlas y humillarlas (las dejan en paños mayores, algo realmente grave en la época, un gran ataque a su honor, puesto que son mujeres honradas), hasta el punto de que la desesperación les lleva a pedir una muerte decente, decapitadas: “–Don Diego e don Ferrando, / rogámosvos por Dios! / Dos espadas tenedes / fuertes y tajadores / al una dizen Colada / e al otra Tizón, / cortadnos las cabeças / mártires seremos nós; [...]” (vv. 2725-2728). La referencia a las espadas que antes habían sido del Cid no es gratuita, son las espadas que se habían utilizado para formalizar una alianza entre ambas familias, una alianza que ellos rompen con esta venganza y con el repudio de sus esposas. Sea como fuere, el desenlace de este episodio nos lleva a los versos 2747-2748: “Ya non pueden hablar / don Elvira e doña Sol, / por muertas las dexaron / en el robredo de Corpes”.

Si bien no han fallecido, son pocas las oportunidades que tienen de sobrevivir sin que nadie venga a su rescate, algo que sí ocurrirá, como decíamos, gracias al aviso de Félez Muñoz, al que nos referiremos en breve, amigo y sobrino del héroe Rodrigo. En ese sentido, la humillación que padecen las hijas del Cid satisface las expectativas que se habían generado en la tirada 124 y liberan esa tensión narrativa (que ahora se canalizará hacia el proceder del héroe épico), sin embargo, rompen las expectativas que se habían generado con la aparición del vergel, ese lugar idílico en mitad de los peligros del bosque, que daba la sensación de que el peligro había pasado.

Doña Elvira y doña Sol sobrevivirán gracias a su primo, Féliz Muñoz, quien había ido en la compañía de los infantes, pero no se va cuando estos se lo ordenan y las encuentra y las salva. El narrador, pues, hace un paréntesis en los vv. 2763-2823 para narrarnos qué sucede con las hijas del Cid, a las que los infantes han dejado por muertas en el robledo. Retoma la linealidad de los acontecimientos a partir del v. 2824, y lo hace entrando, por fin, en lo que más nos interesa, la reacción del héroe: “Alabándon’ seían / los infantes de Carrión, / de cuer pessó esto / al buen rey don Alfonso. / Van aquestos mandados / a Valencia la mayor, / cuando ge lo dizen / a mio Cid el Campeador, / una grand ora / pensó e comidió”. Las acciones de los infantes causan pesar en la figura del rey Alfonso, caracterizado por el narrador como bueno, pero lo que nos interesa a nosotros, sobre todo, es ver cómo las noticias de esta vejación llegan al héroe y cómo este, haciendo el narrador uso de una fórmula idéntica a la que ya había usado en el episodio de las nupcias (v. 1932), “una grand ora / pensó e comidió” (v. 2828) vuelve a situarnos en la dimensión más humana del héroe, un personaje que no se precipita en la toma de decisiones: independientemente del hecho de que esta fórmula le sirve al narrador para introducir y reproducir en estilo directo el pensamiento del héroe, sólo el hecho de detenerse a pensar y deliberar su curso de acción tras la afrenta a la cual nosotros, como oyentes, hemos asistido ya pone de realce la medida del Cid, que no actuará de manera impulsiva. Las palabras del Cid recogen la idea del deshonor que le han hecho los infantes, aunque de un modo comedido, tal y como se lamentaba en el “Cantar primero” por el destierro (v. 14): “-¡Grado a Christus, / que del mundo es señor, / cuando tal ondra me an dada / los infantes de Carrión!” (vv. 2830-2831). También podemos ver un cierto carácter indiciario en las palabras del Cid (v. 2834: “que a mis fijas / bien las casaré yo”) en relación al matrimonio de sus hijas. Es importante ver como el Cid no reclama venganza en la guerra, algo que sería esperable teniendo en cuenta que es un noble cuya función es batallar, sino que va a razonar con el rey, que tiene parte de culpa de la deshonra y abandono de las hijas del Cid puesto que fue él quien las pidió para los infantes, sin embargo, no queda mal caracterizado porque el rey no tenía la información de las intenciones de los infantes, como sí teníamos nosotros gracias al narrador. Por eso solicita al rey que convoque cortes, vistas o juntas (v. 2914), tres tipos de procedimientos jurídicos diferentes, para tratar el asunto. El rey establecerá un paralelismo con el Cid en esta petición, puesto que también actuará como hombre comedido antes de tomar su decisión, que será la de convocar cortes en Toledo.

Así pues, el héroe se enfrenta a su deshonra, de nuevo, con prudencia. Sin embargo, esta deshonra puede parecer más grave, puesto que el ataque se ha llevado a cabo contra la intimidad emocional del héroe, no contra su hacienda física. En ese sentido, el Cid vuelve a demostrar que es comedido (puesto que no reacciona impulsivamente) y que es un vasallo ejemplar, solicitando al rey un juicio justo en vez de tomarse la justicia por su mano. Es importante, además, ver que esta afrenta supone, de nuevo, un descenso en la honra del Cid, por lo que las cortes deben suponer la restauración del mismo.

No vamos a trabajar en este apartado con el episodio de las cortes, que nos interesa más para el tratamiento hiperbólico del héroe, pero sí que vamos a referir algunas cuestiones interesantes en nuestro siguiente (muy breve) análisis.

3.2.1.7. Otras formas de tratamiento.

Dentro del tratamiento más humanizado del Cid, podemos destacar algunas cuestiones que no son episodios *per se*, sino acciones que se llevan a cabo dentro de otros episodios o simplemente son episodios que no hemos referido por no ser de excesiva importancia. En este apartado, pues, nos gustaría mencionar dos aspectos que humanizan al Campeador de acuerdo con la ideología imperante en la época del *Cantar*, su religiosidad y su generosidad.

La religiosidad del Cid podría suscitar un trabajo mucho más extenso que este en el que se analizara minuciosamente todo el componente cristiano de la obra en contraposición al elemento musulmán (salvo Avengalbón, el musulmán es, en general, el enemigo del Cid en los encuentros bélicos) y al judío (recordemos el episodio de Raquel y Vidas que ya hemos referido en este trabajo). Si bien el narrador no nos caracteriza al Cid como un cristiano de pro, las acciones del héroe y sus palabras pueden llevarnos a pensar en un hombre de recta religiosidad.¹³ Teniendo en cuenta que el *Cantar de Mio Cid* no quiere contravenir, bajo ningún concepto, el sistema de valores establecido, nadie duda de que el Campeador es un cristiano honrado, por lo que la caracterización religiosa del Cid por parte del narrador no sería funcional. Sin embargo, en boca del Cid se ponen diversas locuciones formularias que remiten a Dios (muy a menudo llamado “Criador”) y hay un elemento básico para configurar su religiosidad: la creación obispado de Valencia, para lo que tenemos que retrotraernos hasta el v. 1299.

¹³ Veremos en los romances, en concreto en el Texto B de “El Cid pide parias al moro” como la religiosidad del Cid puede tratarse de múltiples formas.

Sin ser un motivo central, el Cid demuestra ser un cristiano del mismo modo que lo será el oyente colectivo, una audiencia a la que tiene que servir como modelo de comportamiento.

El otro elemento destacable es la generosidad del héroe con sus vasallos, que contrasta, en principio, con la del rey hasta que llega el perdón regio y la situación se equilibra. El Cid comparte parte de su botín con sus hombres de confianza, como se refiere en varios episodios bélicos que analizaremos en el siguiente apartado. Esta generosidad que, como decíamos, contrasta con la del rey en el principio de la obra (necesario para crear el conflicto del que parte el *Cantar*), y que se equipara a la del monarca a partir del perdón regio, es absolutamente funcional como mecanismo de transmisión ideológica: en este hecho subyace la idea de que el buen vasallo será recompensado. Este es uno de los elementos que justifican más el trato de los personajes en esta composición, si el Cid no fuese mesurado y no actuara en consecuencia, la transmisión de esta idea al oyente colectivo no se daría de manera eficiente. Un claro ejemplo de esta generosidad y agradecimiento se da al principio de la tirada 18, una tirada muy extensa de la que destacamos los vv. 298b-303: “Lléganle todos, / la mano.1’ van besar. / Fabló mio Cid / de toda voluntad: / –Yo ruego a Dios / e al Padre spirital, / vós que por mí dexades / casas e heredades, / enantes que yo muera, / algún bien vos pueda far, / lo que perdedes, / doblado vos los cobrar–”. El Cid enuncia explícitamente que quiere recompensar la lealtad de sus hombres, en un parlamento en estilo directo que, por eso mismo, es verosímil y esa veracidad se refuerza porque el propio narrador nos lo da como veraz (“fabló mio Cid / *de toda voluntad*”).

Ya, por último, referimos la amabilidad del Cid con el vencido don Remont, conde de Barcelona, tras la batalla del Tévar, en el “Cantar primero”, al que consigue hacer comer, a pesar de que este se había negado a hacerlo como muestra de pesar por la derrota (vv. 1017-1076).

Como hemos visto, pues, el tratamiento humanizado del héroe se da en todo el *Cantar*, si bien no se da de un modo aislado, sino que se encuentra también dentro de los episodios que versan sobre la vertiente más épica y militar del héroe.

3.2.2. Las virtudes heroicas del Cid.

En este apartado vamos a entrar en la dimensión más belicista y, por consiguiente, hiperbólica del héroe. Es aquí donde vamos a analizar los episodios bélicos y donde, por lo tanto, vamos a entrar a trabajar la figura del héroe como tal. Recordemos que el

cantar de gesta es un tipo de poesía que narra las hazañas de un héroe. No es de extrañar, pues, que, para acceder a la órbita de las virtudes heroicas del Campeador, es necesario entrar de lleno en aquellas hazañas que lleva a cabo.

Hablamos, además, de los episodios que se erigen como el motor de la acción, el motor del cambio de fortuna de los personajes. Mio Cid lucha porque es su función como noble, tal y como demuestran algunos de sus epítetos épicos más recurrentes (Campeador,¹⁴ el que en buen ora cinxo espada, o el propio Cid o mio Cid,¹⁵ entre otros); y para recuperar el honor que ha perdido a causa de la trampa que le han tendido sus enemigos, como hace explícito el “Cantar del destierro” del que hemos comentado algunos fragmentos antes. Así pues, como señala Bowra, “in the poetry of heroic action leading parts are assigned to men of superior gifts, who are presented and accepted as being greater than other men” (1952: 91). El Cid es ese hombre cuyas virtudes son superiores a las del resto y es, por lo tanto, quien realizará las hazañas del *Cantar*. Es, en definitiva, un héroe y eso se demuestra a través de la acción, a diferencia del tratamiento más humanizado, que se mostraba más a través de las palabras y el comedimiento en la toma de decisiones.

Antes de introducir, pues, los episodios que hemos seleccionado, queremos hacer un breve inciso sobre un aspecto fundamental, y ese no es otro que la estructura común que tienen la mayoría de episodios bélicos hasta la conquista de la ciudad de Valencia. En general, el héroe y sus hombres muestran su destreza en combate (siendo el Campeador el soldado más destacado) y vencen claramente a pesar de estar, normalmente, en inferioridad numérica. Tras la victoria y obtención del botín, manda siempre el quinto real al monarca, es decir, la quinta parte del botín la envía al rey a pesar de que su relación de vasallaje es ya nula. Este hecho se relaciona con la concepción del Cid como un buen vasallo, algo que hemos comentado en el análisis anterior. Sea como fuere, a partir de la conquista de Valencia los episodios son diferentes. En primer lugar, ya no hablaremos de ofensivas, sino de acciones defensivas encaminadas a defender la ciudad de Valencia en primera instancia y la honra del héroe (ahora ya restituida) en segundo lugar.

Para ejemplificar estas cuestiones hemos elegido cuatro episodios que comentaremos brevemente, la toma de Castejón (vv. 420-475), por ser la primera plaza

¹⁴ Experto en batallas a campo abierto, también llamadas “batallas campales”.

¹⁵ Vocablo de origen árabe cuyo significado es “señor”, aunque aquí por extensión podemos hablar también de “caudillo”.

importante que toma el Campeador, la conquista de Valencia (vv. 1098-1220), por la importancia de la ciudad y porque supone un cambio de paradigma en la fortuna del héroe, y el ataque de Búcar contra la ciudad (vv. 2311-2428). Son tres episodios que reflejan de un modo muy claro el tratamiento heroico del personaje, su arrojo en la batalla, el respeto que impone y sus virtudes más importantes.

3.2.2.1. La toma de Castejón.

Nos situamos en el primer episodio bélico de cierta relevancia. No hay mucho que explicar, porque el título que le hemos dado habla por sí mismo: el Cid debe luchar para poder sobrevivir en su destierro y ello implica guerrear. Castejón será la primera de las plazas que padecerá el saqueo del Campeador. Lo que sí es destacable es que a la vez que el Cid toma Castejón, Minaya (su lugarteniente y hombre de confianza) dirige saqueos a lo largo de las orillas del río Henares, algo que se explica en algunas tiradas paralelas que nosotros no referiremos aquí.

Nos situamos al inicio de la tirada 22, en el verso 420, con parlamento en estilo directo del héroe en el que insta a sus caballeros a partir de las tierras del rey Alfonso, intención que, seguidamente, llevan a cabo, según nos cuenta el narrador (vv. 425-431). En esos versos se explicitan dos cuestiones de suma importancia, el plan del héroe y la recepción del mismo por parte de sus hombres: “De noch pasan la sierra, / vinida es la man, / e por la loma ayuso / piensan de andar / En medio de una montaña / maravillosa e grand / fizo mio Cid posar / e cevada dar. / Díxoles a todos / cómmo querié trasnochar; / vassallos tan buenos / por coraçón lo an, / mandado de so señor / todo lo an a far”. El plan no se hará del todo explícito hasta los siguientes versos, pero ya podemos entrever, gracias a la reacción de sus hombres, que es un plan positivo para ellos. La fidelidad a ultranza de los vasallos con respecto al Cid se hace evidente (“mandado de so señor / todo lo an a far”) y en ese sentido la caracterización positiva funciona en una doble vertiente: el Cid queda caracterizado como un líder sin parangón y los soldados como hombres fieles e implicados en la causa del héroe. El plan del Campeador, sin embargo, no lo urde él solo, sino que se deja aconsejar por Álbar Fáñez, quien le propone llevarse parte de los hombres para saquear otros poblados mientras él ataca la localidad de Castejón. El Cid aceptará la propuesta. El Cid esperará emboscado, idea

que se refuerza con sus palabras, “[...] / aquí fincaré en la çaga” (v. 449) y por el narrador, “mio Cid se echó en celada¹⁶ / con aquellos que él trae” (v.439).

La acción bélica comienza en el v. 456 con la llegada del amanecer. Todas las coordenadas temporales y espaciales que aparecen en el *Cantar* sirven para dotar de verosimilitud al texto y estas no son diferentes, aunque en ocasiones puedan no presentar una sucesión lógica o su delimitación sea inexacta. En este caso, sin embargo, es muy significativo que se dé el paso de la noche a la mañana: el Cid y sus hombres han preparado su ataque de noche, con secretismo, y se hará ver de día, cuando ya sea muy tarde para los castejoneros para reaccionar. Los vv. 456-463 suponen el retorno a la actividad diaria de los habitantes de la villa tras la noche. El verso 457, “ixié el sol, / ¡Dios, qué fermoso apuntava!”, supone un contrapunto entre la acción y el momento en la que se desarrolla, puesto que un hermoso amanecer va a convertirse en un ataque inesperado. Nos interesan, sobre todo, los vv. 464-475:

El Campeador salió de la celada,
corrié a Castejón sin falla,
moros e moras aviélos en ganancia,
e esos gañados cuantos en derredor andan.
Mio Cid don Rodrigo a la puerta adeliñava,
los que la tienen, cuando vieron la rebata,
ovieron miedo, e fue desenparada.
Mio Cid Ruy Díaz por las puertas entrava,
en mano trae desnuda el espada,
quinze moros matava de los que alcanzava;
gañó a Castejón e el oro e la plata.
Sos cavalleros llegan con la ganancia,
déxanla a mio Cid, todo esto non precian nada.

Podemos observar cómo en estos versos se condensa la acción de la conquista de la plaza de una forma muy clara, y nos interesa especialmente ver cómo es el héroe luchando, algo que sabemos por boca del narrador. Vemos cómo al dirigirse el Cid y su compañía a las puertas de la villa, los habitantes tienen miedo de ellos. Si bien la batalla no es dificultosa y la resistencia es más bien mínima, es un episodio que ya apunta al tratamiento hiperbólico del héroe, un héroe cuyos epítetos épicos, recordemos, remiten

¹⁶ “Echarse en celada” significa “aguardar emboscados”, normalmente para atacar al enemigo en un momento en el que estuviesen descuidados y ajenos al peligro que se cernía sobre ellos. Es una táctica militar que no debe entenderse como un acto de cobardía, pues era uso habitual en la época y para este texto es verosímil.

al mundo épico. En este episodio el tratamiento heroico es especialmente palpable en los vv. 570-573 (“Mio Cid Ruy Díaz / por las puertas entrava, / en mano trae / desnuda el espada, / quinze moros matava / de los que alcanzava”). La situación es clara, nuestro adalid entra (con su compañía, aunque el narrador, seleccionando la información se centra en el Cid para que el oyente haga lo propio) en la villa de Castejón espada en mano y se enzarza en una lucha desigual, puesto que su superioridad le hace matar a sus enemigos de quince en quince. Este tratamiento es hiperbólico, evidentemente, porque resulta imposible matar a tantos hombres de un solo golpe, al menos en la Edad Media. Sin embargo, resulta muy efectivo el procedimiento, puesto que no deja dudas de la superioridad militar del héroe, algo que casa con la cita de Bowra (1952) que rescatábamos al principio de esta apartado sobre las virtudes heroicas del héroe: el Cid, aunque humano, es un hombre cuyas virtudes están por encima de las del resto. Incluso los personajes que son buenos combatientes o comparten ciertos rasgos de la dimensión más humana del héroe están por debajo de él, pues su caracterización es esa precisamente gracias al héroe, que los califica como buenos, ya sea de un modo explícito o porque su relación con el héroe determina que esto sea así. Los versos 574-575 hacen explícito, por si hubiera dudas, que el Cid ha vencido y se ha quedado con el botín correspondiente, una parte del cual irá destinado a pagar a sus hombres por sus servicios, como se cuenta en las tiradas siguientes.

No obstante, esta conquista sólo le sirve al héroe para obtener más riquezas, puesto que, al haber saqueado un territorio que quedaba bajo protección de Alfonso VI,¹⁷ teme que este decida enviar tropas para retomar la plaza y decide venderla a los musulmanes por tres mil marcos, según podemos leer entre los vv. 506-544; versos en los que también se explicita el motivo de la venta a sus hombres, en estilo directo por parte del héroe, en unos versos que tienen especial relevancia para ver el contraste del que venimos hablando, la diferencia del Cid en su vertiente heroica y en su vertiente humana (v. 538): “con Alfonso mio señor / non quiero lidiar”. Reconoce, pues, que el rey sigue siendo “su señor”, de un modo que nos implica especialmente, pues nos es dicho directamente por el héroe. Esto, que ayuda a caracterizar al Cid como buen vasallo, también ayuda a empezar a transmutar la mala caracterización del rey en los primeros versos del *Cantar*, que en su momento era absolutamente necesaria para el

¹⁷ Castejón, hoy en día Castejón de Henares en la provincia de Guadalajara, era un territorio fronterizo musulmán que quedaba bajo protección de Alfonso VI, lo que no implica que fuera territorio del monarca. Estrictamente hablando, el Cid ya no está en territorio de su rey, sino en el destierro, y como lucha por sobrevivir no podemos entender que su caracterización como buen vasallo se ponga en entredicho.

avance de los acontecimientos. A partir de este momento ya no lo es, el Cid busca el perdón regio y restaurar su honor y, al hacerlo sin querer enfrentarse al monarca directamente, es absolutamente necesario que el rey deje de estar mal caracterizado, algo que, además, contravendría el mandato áulico por el que se compuso la obra, según señalan algunos autores.

Este episodio tan corto ilustra perfectamente la tónica que siguen todas las conquistas en el *Cantar de Mio Cid*, un héroe que, ayudado por su estrategia de confianza (Minaya), es capaz de tomar muchas plazas y villas en su camino hacia la restauración de su honor, conquistas que culminarán en la conquista de Valencia, uno de los episodios históricos más importantes del Cid real y también del Rodrigo del texto, episodio que revisamos seguidamente.

3.2.2.2. La conquista de Valencia.

La toma de Valencia se lleva a cabo en las primeras tiradas del “Cantar segundo”, en las que se nos refieren todas las conquistas que permiten asediar la ciudad. Nos situamos en un punto en el que el perdón del rey aún no se ha producido, aunque el Cid y sus mesnadas ya son mucho más ricos que cuando partieron de Vivar. Recordemos que en el “Cantar primero” el Cid ya ha dado muestras de sus habilidades en combate conquistando Alcocer y Castejón y ha vencido al conde de Barcelona en la batalla de Tévar. Ahora, en el “Cantar segundo”, se nos remiten, de una forma muy dinámica (sin entrar en detalle alguno, puesto que no sería funcional) las conquistas de Alucant,¹⁸ Xérica, Onda, Almenar y Burriana, todas ellas cercanas a Valencia, ciudad que se sentirá amenaza por la presencia del Campeador y mandará a sus tropas a lidiar con él en campo abierto (vv. 1098-1156), ofensiva que fracasa y acerca más al héroe a la capital valenciana. En una larga campaña militar, históricamente de unos seis años, aunque en el *Cantar*, de manera formular, se nos narra que fue en tres años, aísla Valencia conquistando los territorios aledaños más importantes (Játiva, Denia, Cullera...) y prepara su ataque sobre la ciudad, que tiene amenazada (vv. 1157-1202). La conquista empieza a narrarse en ese punto, con la petición de refuerzos (eso sí, voluntarios, de aquellos caballeros que quisieran acompañarlo) para tomar Valencia, literalmente “por a cristianos la dar” (v. 1191).

¹⁸ Mantenemos la forma que aparece en el *Cantar* en vez de su denominación actual porque su identificación no está clara, aunque según Montaner Frutos (2007: 59) pueda tratarse de Olocau u Olocau del Rey.

Nos interesa mucho este episodio por la capacidad bélica del Cid, por su saber hacer en la pelea, pero también en la estrategia, por eso, aunque tenga un estrategia de confianza como es Minaya Álbar Fáñez, siempre es suya la decisión. En este caso el Cid, viendo la gran cantidad de gente que se le ha unido, decide dirigirse a Valencia y cercarla –sitiarla– (vv. 1197-1205) y en ese instante podemos ver la capacidad estratégica del Cid: “[...] adeliñó pora Valencia / e sobr’ella.s’ va echar, / bien la cerca mio Cid, / que noný avía art; / viédales exir / e viédales entrar”. El Cid sitia la ciudad de tal forma que nadie pueda entrar o salir de ella sin ser visto, tal y como nos cuenta el narrador. La ciudad cae al décimo mes de asedio y para ejemplificar la caída de Valencia es absolutamente necesario referir los vv. 1211-1220: “Grandes son los gozos / que van por es logar, / cuando mio Cid gañó a Valencia / e entró en la cibdad. / Los que fueron de pie / cavalleros se fazen; / el oro e la plata / ¿quién vos lo podríe contar? / Todos eran ricos / cuantos que allí ha. / Mio Cid don Rodrigo / la quinta mandó tomar, / en el aver monedado / treinta mill marcos le caen, / e los otros averes / ¿quién los podríe contar? / Alegre era el Campeador / con todos los que ha, / cuando su seña cabdal / sedíe en somo del alcácer”.

En estos versos condensa el narrador la victoria sobre Valencia y la euforia que desata ese hecho. Hace especial hincapié en una cuestión de la que se deriva otra de suma importancia. Esta cuestión no es otra que las riquezas que le reporta al héroe y su séquito la conquista de Valencia (treinta mil marcos,¹⁹ dice el narrador) de las cuales se reserva una quinta parte para el rey. Esta adquisición de bienes es de suma importancia porque, con la toma de Valencia que le llevará (como hemos comentado en diversas ocasiones) al perdón regio y al matrimonio de sus hijas con los infantes de Carrión viene también un ascenso social del héroe. Este ascenso social se refleja no sólo en su nueva posesión (que se evidencia con el segundo hemistiquio del verso 1220, “sedíe en somo del alcácer”), sino también en la de sus hombres, con el ejemplo de la infantería: “los que fueron de pie / cavalleros se fazen”, esto significa, como anota Montaner Frutos que “no se trata sólo de que los peones o soldados de infantería pasasen a serlo de caballería, sino de algo de mayor importancia: los soldados enriquecidos por el asedio pasan a ser *caballeros pardos* o *caballeros villanos*, los que, sin ser hidalgos, gozaban de parte de sus privilegios [...]” (2007: 64). De este modo, vemos como el héroe lleva a

¹⁹ El uso del número tres y sus múltiplos es frecuente en el cantar y Montaner Frutos (2007) lo anota en diversas ocasiones. La idea que tiene el narrador es dejar claro que el héroe obtiene un gran botín por su conquista.

cabo sus funciones bélicas a la perfección, y este hecho le permite acceder a una mejora en su estatus social y acceder al perdón regio. De este modo, las virtudes heroicas del Cid sirven como el motor de la narración, gracias a esas virtudes la trama avanza mediante la aparición y resolución de conflictos.

Si bien este episodio sólo nos ha dejado ver la capacidad estratégica del héroe y su influencia y popularidad con los demás guerreros (que acuden a ayudarle), era de suma importancia referirlo, porque a partir de aquí el Cid ya no va a atacar ninguna población, puesto que no tiene necesidad económica ni tiene necesidad de restaurar su honra, creándose así un equilibrio entre las necesidades emocionales y las necesidades materiales del Cid, que están, por el momento, cubiertas. A partir de este momento, el Cid sólo actúa militarmente para defenderse a él y a los suyos (especialmente a su familia), al igual que sus posesiones. En ese sentido, el siguiente episodio que referiremos aquí y que es útil para la caracterización épica, es el de Búcar sobre Valencia, un episodio al que también haremos alusión en el apartado de los romances.

3.2.2.3. Episodio de Búcar sobre Valencia.

Para este episodio nos situamos ya en el último de los cantares, el “Cantar tercero”, más concretamente, en las tiradas iniciales que se suceden inmediatamente después del episodio del león al que nos hemos referido unas páginas atrás. Las tropas musulmanas del rey Búcar llegan a Valencia y la cercan. El número de tropas que llega es ingente, puesto que se montan cincuenta mil tiendas de campaña ante la ciudad (v. 2313).

Este episodio es de suma importancia para reforzar la caracterización negativa de los infantes de Carrión en contraste con el valor y el arrojo de su suegro y sus hombres. En ese sentido, las hazañas del Cid cobran, en este capítulo, una significación especial, si bien el tratamiento no se aleja en demasía del que hemos referido en el episodio de la toma de Castejón. Este contraste se establece de manera clara en la tirada 114, concretamente en los versos 2315-2318: “Alegrávas’ el Cid / e todos sus varones, / que les crece la ganancia, / grado al Criador; / mas, sabed, de cuer les pesa / a los infantes de Carrión, / ca veyén tantas tiendas de moros / de que non avién sabor”. La idea se refuerza con la intervención en estilo directo que incluye el narrador, consiguiendo así que esta idea que él mismo nos ha transmitido se difunda ahora por medio de los personajes afectados, lo que implica que su caracterización negativa se intensifica ante el oyente colectivo. Este parlamento, en los vv. 2320- 2323, muestra el temor de los

infantes por entrar en batalla, algo que oirá Muño Gustioz, hombre de confianza del Cid, y se lo contará al héroe, quien intentará enviar a los infantes a Carrión, a lo que estos se negarán para no ser tachados de cobardes otra vez, tras el incidente del león. Las tiradas 115 y 116 reproducen las preparaciones a la batalla, que comenzará en la tirada 117.

La batalla se inicia con el obispo don Jerónimo en combate, abatiendo a musulmanes, pero se ve en dificultades y el héroe entrará en escena (vv. 2383-2392). Es interesante ver como en los versos 2396-2397 se recupera la idea del héroe como guerrero hiperbólicamente fuerte: “En las azes primeras / el Campeador entrava, / abatió a siete / e a cuatro matava”. Este tratamiento ya lo habíamos visto, más exagerado si cabe, en la toma de Castejón. En ese sentido el héroe sigue siendo el guerrero más importante de todos cuantos hay en su compañía. También establece un contraste este episodio con el de la toma de Valencia: mientras los valencianos permanecieron cercados por las tropas del Cid, cuando las tornas han cambiado estos actúan con premura para defenderse, montando una ofensiva contra el campamento que debe servir de bloqueo al abastecimiento de la ciudad: “Los de mio Cid a los de Bucar / de las tiendas los sacan” (v. 2402). Desde este punto de vista el valor de los guerreros del Campeador se pone de realce, y siendo el propio héroe el más importante, su caracterización como personaje valeroso es indiscutible, y se erige como una de las principales cualidades del adalid.

La tirada 118 es la más importante de este episodio, pues sus veintiséis versos narran la crudeza de la batalla en la que se destaca el héroe, quien perseguirá al líder de las huestes musulmanas y le dará muerte cerca del mar hacia el que huía (vv. 2403-2428). El rey Búcar huye del Cid durante unos cuarenta kilómetros, en los que ambos mantienen un breve diálogo (vv. 2407-2417):

siete migeros conplidos duró el segudar.
mio Cid al rey Bucar cayól' en alcaz:
—¡Acá torna, Bucar! venist d'allent mar,
verte as con el Cid, el de la barba grant,
saludarnos hemos amos e tajaremos amistad.—
Repuso Bucar al Cid: —¡Confonda Dios tal amistad!
Espada tienes desnuda en mano e véot' aguijar,
assí como semeja en mí la quieres ensayar;
mas si el cavallo non estropieça o conmigo non caye,
non te juntarás conmigo fata dentro en la mar.—

Aquí repuso mio Cid: –Esto non será verdad.–

El arrojo del héroe contrasta con la cobardía de su enemigo, quien viendo la inminente derrota, huye hacia el mar para escapar de vuelta a Marruecos. Consciente de su posición de superioridad, el Cid reta, en una intervención en estilo directo con claros toques de humor, al rey: “¡Acá torna, Bucar! / venist d’allent mar, / verte as con el Cid, / el de la barba grant / saludarnos hemos amos / e tajaremos amistad”. Este último verso es un juego de palabras con los dos significados de la palabra tajar, de modo que la frase, usada de modo irónico, pretende provocar a Búcar para que pelee. En ese sentido, la respuesta de Búcar, que refuerza la comicidad del fragmento, sigue en esa línea: “¡Confonda Dios tal amistad! / espada tienes desnuda en mano / [...] / en mí la quieres ensayar”. A pesar de la nota cómica, Búcar no depondrá su huida, convencido, además, de que la logrará, algo que no es gratuito: el no saber si el moro conseguirá escapar o no crea tensión narrativa y mantiene abiertas las expectativas del oyente, que se verán satisfechas con la resolución del conflicto y el final del episodio de Búcar contra Valencia, narrado en los vv. 2418-2428. Nos interesa de esos versos el tratamiento del caballo del Cid, Babieca, que por estar al servicio del héroe es mejor que el caballo de Búcar, del que nos cuenta el narrador que es un buen caballo, algo que refuerza el valor del caballo del Campeador (“buen cavallo tiene Bucar / e grandes saltos faz, / mas Bavieca, el de mio Cid, / alcalçándolo va”, vv.2418-2419). El fin de Búcar y del ataque musulmán se narra en los versos siguientes (vv. 2420-2428) en los que destaca la persistencia del héroe, que no cesa en su persecución hasta que no ha dado muerte a su enemigo, una muerte que se describe de un modo detallado –al menos en comparación con las muertes que se describen hasta este momento en el *Cantar*–: “Alcançólo el Cid a Bucar / a tres braças del mar, / arriba alçó Colada, / un grant golpe dado.l’ ha, / las carbonclas del yelmo / tollidas ge las ha, / cortól’ el yelmo / e, librado todo lo ál, / fata la cintura / el espada llegado ha. / Mató a Bucar, / al rey de allén mar / e ganó a Tizón / que mill marcos d’oro val. / Venció la batalla / maravillosa e grant, / aquí s’ondró mio Cid / e cuantos con él están”.

De este modo, el Cid y sus huestes se proclaman vencedores de una contienda que el narrador ha considerado “maravillosa e grant”, ha defendido a sus familiares y ha crecido en honra por esta victoria que, de nuevo, tal y como se podrá apreciar en las tiradas siguientes (hasta la tirada 124, esta no incluida). Sea como fuere, poco dura la alegría del Cid y sus hombres, pues después de este episodio las hijas del Cid serán

vejadas por los infantes de Carrión, quienes serán obligados a presentarse a las cortes convocadas por el rey, a pesar del miedo que sienten por la presencia del Cid, el mismo que las ha solicitado.

Llegados a este punto, el tratamiento del héroe como guerrero formidable y hombre de rectitud moral (relacionado con su dimensión más humana) es más que evidente, el narrador logra transmitirnos esa idea remitiéndonos sus hazañas y el Campeador lo refuerza con sus acciones y palabras. Las cortes, pues, supondrán la demanda de justicia contra los infantes, que han vejado su honor y también el del rey, pues fue él quien pidió la mano de las doncellas a su padre. Desde ese punto de vista las acciones, el Cid ejercerá como hombre de honor en esas cortes, episodio que no remitimos porque no entra el Cid en acción, sino sus representantes, Martín Antolínez y Pero Vermúez, exponiendo sus razones. Sin embargo, la solución pasa por un “riepto”, un duelo entre las partes, que se saldará con victoria de los capitanes del Cid que hemos mencionado antes, la nulidad del matrimonio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión y el ascenso social de la familia del Cid, cuyo linaje quedará ligado al de todas las monarquías peninsulares, gracias a un nuevo matrimonio de sus hijas, esta vez con nobles de sangre real.

3.2.3. Conclusiones sobre el *Cantar de Mio Cid*.

El tratamiento heroico en este cantar de gesta se consigue mediante un claro contraste que ya hemos venido comentando hasta ahora. Por un lado, el personaje tiene un tratamiento hiperbólico en tanto que héroe. Sus epítetos épicos suelen situarse en esa línea, son epítetos épicos que remiten a las hazañas bélicas y a su función como guerrero, que es la que más se destaca en ese sentido. Así, aparecen epítetos como “Cid”, “Campeador”, “el que en buen ora cinxo espada” –que tiene una variante, “el que en buen ora nasco”–, entre otros. Destacamos, además, que todo tratamiento se subyuga a él, pues sólo los aliados del héroe tendrán epíteto épico y este siempre estará sometido a la relación del personaje con el héroe. Significativo es, a este respecto, que el rey Alfonso VI sea “el buen rey” cuando el perdón regio ya está otorgado. Esto implica, necesariamente, que el héroe se entiende como un compendio de virtudes que filtran, gracias al trabajo del narrador, el resto de la información y tratamientos que llegan al oyente.

Por otro lado, el tratamiento más humanizado del Cid dota al personaje –y a la obra– de un equilibrio entre el carácter fiero del héroe en el campo de batalla y su

medida fuera de él. Esta doble virtud dota de verosimilitud al conjunto del texto, pues el héroe, capaz, según cuenta el narrador, de matar a sus enemigos de quince en quince, tendrá también actitudes extremadamente humanas y tendrá que lidiar con algunas cuestiones de índole cotidiana, como es la vida familiar, por ejemplo. En ese sentido, el Cid se erige como un héroe más humano de lo que es esperable en la épica europea, según señalan diversos críticos, que han comparado a nuestro héroe con otros de muy diversa tradición.

Así pues, el personaje se presenta como modelo de conducta para un oyente colectivo que será partícipe de las hazañas del héroe y de las peripecias y vicisitudes que tendrá que superar. Este oyente colectivo se podrá identificar, gracias a esa vertiente más humanizada del personaje, con un héroe que es un fiero guerrero, pero que además es un gran vasallo, incluso en aquellos momentos en los que la relación con su señor se halla en sus horas más bajas. Una idea que parece subyacer en todo el *Cantar*, que, como ya señala Montaner Frutos (2007) en diversas ocasiones, no es una obra carente de ideología, es la idea de que ser un buen vasallo tiene su recompensa: en el caso del Cid, con un ascenso social. Este tratamiento heroico ha sido señalado por la crítica en diversas ocasiones como un trato especial dentro de la épica hispánica, algo en lo que nosotros vamos a seguir trabajando con el análisis de las *Mocedades de Rodrigo* y diversos romances.

4. *Mocedades de Rodrigo*.

4.1. Previo al análisis.

Las *Mocedades de Rodrigo* (de ahora en adelante, *Mocedades*) es un texto épico que narra, entre otras cosas, algunos episodios de la juventud de Rodrigo Díaz, el Cid. Sin embargo, es un texto que presenta varios motivos argumentales, no todos relacionados con el héroe, y que no siempre guardan una clara relación entre sí, hecho que ha llevado a varios críticos a considerar que el escrito no es una composición original, sino una refundición de motivos argumentales épicos. Antes de ver una estructura más detallada, cabe señalar que el cantar se encuentra, como señala Bailey (2007) en la introducción a su edición, en los últimos folios de un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París. El contenido de los primeros folios son versiones de la *Crónica de Castilla*. La fecha de copia no está clara y ha sido debatida, sin embargo, los distintos estudios llevados a cabo por eminencias como Menéndez Pidal, Deyermond y Armistead, entre otros, parecen situar la fecha de composición de la obra sobre 1360, tomando como referencia el reinado de Pedro I de Castilla (1350-1369), aunque ha habido otras propuestas que no han gozado de tanta fortuna entre la crítica. Así pues, hablamos de un cantar de gesta que data de la segunda mitad del siglo XIV, lo que ha llevado a la crítica a hablar de las *Mocedades* como una composición de la épica tardía.

Estamos, pues, ante un texto cuya datación se estima complicada, del mismo modo que será dificultoso establecer una estructura conjunta de toda la composición, como mencionábamos antes. Si en el *Cantar de Mio Cid* podíamos distinguir tres cantares diferentes aunados por la importancia de un núcleo argumental predominante, aquí sucede todo lo contrario: se presentan muchos episodios cuya conexión entre sí no está clara. Se empieza con una genealogía de algunos nobles y reyes en prosa, y se nos introduce, ya en verso, la vida de Fernán González, otro héroe épico sobre el que nosotros no vamos a tratar. También encontramos narrado el episodio de la muerte del padre de doña Jimena a manos de Rodrigo, y las luchas contra moros y cristianos de éste, más algún otro de menor importancia. Lo curioso es que en este texto encontramos, también, motivos eclesiásticos que se relacionan con una posible reelaboración del poema en Palencia, según Alan Deyermond, idea que recoge Bailey (2007). Es, además, un texto con muchas lagunas textuales y al que le falta el final, por lo que la unidad de sentido de la composición es aún menor en algunos puntos. Sea

como fuere, formalmente no presenta demasiados problemas y queda caracterizado genéricamente por los rasgos que hemos dado en la introducción a este trabajo.

Temáticamente, Bailey señala que las *Mocedades* “tell the fictional story of the passage of a precocious twelve-year-old Rodrigo from a rebellious and destructive killing force of nature to a leader of men in the service of his king, Fernando I of León-Castile (1035-60)” (2007: 79).²⁰ Si bien, como hemos visto, no es el único héroe épico que aparece, ni todos los episodios versan sobre sus gestas, es necesario hacer hincapié en que la crítica destaca sus episodios como los fundamentales y plasmarían, según el crítico norteamericano, una evolución del personaje; una transformación que le llevaría de la niñez a la vida adulta, iniciándose en la vida de guerrero de un modo similar al del héroe irlandés Cúchulainn, como señalan Bailey y Montgomery (el primero lo recoge en su introducción a su edición), un mito que se deriva de la saga *Táin Bó Cúalinge* (*El robo del toro de Cualinge*, en español) y que probablemente tuvo una amplia difusión en todo el continente europeo durante la Edad Media. Así pues, temáticamente se sigue ajustando a lo que consideramos cantares de gesta.

Para nuestro análisis hemos escogido unos pocos episodios en los que se refleje el carácter del héroe y sus implicaciones. El tratamiento heroico es, según la crítica, muy diferente en el *Cantar de Mio Cid* y en las *Mocedades*, y nuestro interés es ver cuál es el tratamiento del héroe aquí para poder ponerlo en relación con otros textos y ver qué conclusiones podemos extraer. Así pues, hablaremos brevemente del nacimiento de Ruy Díaz (vv. 260-262), los inicios de Rodrigo en la guerra entre Vivar y Gormaz, especialmente el episodio en el que Rodrigo mata al conde de esta última localidad (vv. 314-326), la liberación de los hermanos de Jimena (vv. 344-359), el rechazo a convertirse en vasallo del rey (vv. 422-441) y su victoria sobre los condes traidores (vv. 698-715). No obstante, comentaremos, aparte, el encuentro de Rodrigo con un leproso, un episodio que muy probablemente contraste con el contenido épico por ser de temática más religiosa, pero que nos resulta muy útil para contrastar el tratamiento heroico dentro de la obra.

4.2. Análisis textual.

A pesar de que las *Mocedades* son de una extensión considerablemente menor a la del *Cantar de Mio Cid* la decisión de analizar el texto por episodios la mantenemos para

²⁰ Al trabajar con la versión *Kindle* de la edición, es posible que la numeración no coincida con la edición en papel. Sea como fuere, todas las citas se extraen de la misma edición de 2007.

trabajar, exclusivamente, aquellos elementos que son de mayor interés para nuestro estudio. Cabe recalcar que los episodios que referimos aquí son de menor extensión que los que analizábamos en el *Cantar*, puesto que al ser una obra más corta el sentido debe condensarse en menos versos.

4.2.1. El nacimiento de Rodrigo.

“Diego Laínez se ovo cassado / con doña Theresa Núñez, / fija del code Ramón Álvarez de Amaya / e nieta del rey de León / et fizo en ella un fijo / quel’ dixieron / el buen guerreador Ruy Díaz” (vv. 260-262). Así se nos dan los orígenes más inmediatos de Rodrigo, que el narrador nos presenta ya con un epíteto épico, “el buen guerreador”, caracterizándolo como un hombre de batalla, y, entendemos, positivamente. Esto implica que no importa cuál sea el trato que recibe el héroe por parte del narrador, si se caracteriza al héroe como un joven extremadamente arrogante (como ha querido ver una parte de la crítica) o un héroe más comedido (algo que, sin duda, no sucede): el héroe ha recibido un epíteto épico que indica cuáles serán sus funciones y se nos habla de una genealogía que lo emparenta con la sangre de los reyes de León. Por este motivo remitimos este breve momento histórico, que es importante porque es la primera vez que se nos presenta el personaje (el héroe) cuyas hazañas ocupan más versos en esta composición, y nos remite a sus orígenes más naturales, el momento de su nacimiento, el mismo momento en el que queda marcado, ya, por el epíteto épico, como un hombre de guerra.

4.2.2. Muerte del Conde de Gormaz.

Nos situamos en los inicios de Rodrigo como hombre de armas. El conde de Gormaz ha atacado las tierras de Diego Laínez, padre del Cid (que, al situarnos en su juventud, aún no es conocido por ese epíteto épico) y éste se ha vengado robándole el ganado y haciéndole algunos daños más.

Resulta interesante ver como se caracteriza a Rodrigo como a un personaje joven dando su edad explícita, que el narrador comparte con nosotros: “doze años avía por cuenta / e aún los treze non son” (v. 317). El segundo hemistiquio enfatiza la juventud del personaje épico para acto seguido poner de realce su inexperiencia en combate, que contrasta con el uso del epíteto épico que antes ha utilizado: “nunca se viera en lit” (v. 318). Su primer combate es, pues, contra el conde don Gómez. No está claro si su presencia entre los cien hombres que Diego Laínez se lleva a la contienda es por

voluntad del padre o no, el narrador no resuelve esta solución, sino que incide en ella (v. 319): “cuéntasse en los çien lidiadores / que quiso el padre o que non”. Los versos 321-326 suponen la conclusión de este breve episodio: “Paradas están las hazes / e comiençan a lidiar; / Rodrigo mató al conde, / ca no lo pudo tardar. / Venidos son los ciento / e piensan de lidiar; / en pos d’ellos salió Rodrigo / que los non da vagar; / prisso a dos fijos del conde / a todo su mal pesar, / a Fernán Gómez e Alfonso Gómez, / e tráxolos a Bivar”.

Rodrigo mata al conde en estos versos. Además, esta muerte se produce de manera rápida (“ca no lo pudo tardar”). En este sentido, el tratamiento hiperbólico del héroe es claro, y justifica el precoz epíteto épico del que hemos hablado anteriormente: un chico de doce años y sin experiencia bélica vence a un señor hijodalgo con muchos años de experiencia en su haber. Esta primera muerte supone, además, su inicio en el mundo de la guerra, un mundo que ya no abandonará en todas las *Mocedades*. Es un episodio que permite caracterizar al personaje como un guerrero.

El secuestro de los hijos del conde llevará a las quejas de doña Jimena y sus hermanas. Las tres doncellas irán a reclamar a la familia de Rodrigo primero, y al rey más tarde, justicia contra el noble de Vivar. Esta justicia pasa por concertar un matrimonio entre él y Jimena, algo que no será muy bien recibido por el Cid, quien solicitará un aplazamiento del mismo a cambio de llevar a cabo cinco lides o luchas, campañas militares.

No obstante, antes de seguir adelante con el relato, es necesario que tratemos otro episodio, el de la liberación de los hermanos de Jimena. No tanto por la importancia que este tiene para el desarrollo de la trama argumental, sino porque en él se ve lo que para Bailey es un nuevo tratamiento heroico, como señala en la introducción: “[...]he also recognized in it the emergence of a new heroic model, an audacious youth who acts impetuously in challenging his father, his king, and other figures of authority who attempt to diminish his fierce sense of clannish pride and independence” (2007: 95), parafraseando una idea que ya había sido postulada por Menéndez Pidal. En ese sentido, nuestro siguiente episodio es fundamental para ver, por vez primera, como actúa Rodrigo a este respecto.

4.2.3. Liberación de los hermanos de Jimena.

Cuando Jimena y sus hermanas van a pedir a Diego Laínez, a quien ellas achacan también la muerte de su padre y el secuestro y cautiverio de sus hermanos, que libere a

sus parientes, Diego Laínez culpa a su hijo Rodrigo y se desentiende completamente del caso. Impulsivo como hemos visto que es, el Cid no tarda en responder a lo que él considera una afrenta (vv. 344-350): “aquesto oyó Rodrigo / comenzó de hablar: / –mal fezistes, señor, / de vós negar la verdat / que yo seré vuestro fijo, / e seré de mi madre. / Parat mientes al mundo, señor, / por caridat; / non han culpa las fijas / por lo que fizo el padre; / datles a sus hermanos, / que muy menester los han; / contra estas dueñas / mesura debes catar–”. Si bien estamos de acuerdo con Bailey (2007), para quien las palabras de Rodrigo no parecen tener mucho sentido en este contexto, nos interesa ver cómo la reacción del joven caballero supone un reto a la autoridad de su padre, quien ha echado la culpa a su hijo de la muerte del conde y de la captura de sus dos hijos. Las duras palabras que dirige al padre (vv. 344-346) contrasta con la petición de caridad y de la devolución de los hermanos a las tres doncellas huérfanas.

Parece necesario reseñar, de todos modos, que la liberación de los hermanos de Jimena, que se da tras la orden de liberación del padre del Cid (vv. 351-359), este episodio, junto con el anterior, se erigen como los dos principales motores que mueven el argumento de la composición: los hermanos de Jimena, que quieren venganza, serán apaciguados por esta última, quien nos trasmite, en estilo directo, cuáles son sus intenciones: acudir a Zamora a ver al rey para solicitar la mano de Rodrigo como compensación por esta afrenta. Este episodio, que nosotros no referimos, es de suma importancia, porque de él se deriva la partida de Rodrigo a las cinco lides, a las peleas, algo que, por otra parte, es para lo que nació, puesto que, tal y como señalábamos antes, en el nacimiento de Rodrigo este ya recibe como epíteto épico “el buen guerreador”. Bailey (2007) señala que, aunque actualmente esta petición de mano pueda parecer absurda, en el contexto sociocultural en el que se da, los matrimonios eran útiles herramientas democráticas. Al estar dos de los clanes más poderosos de Castilla enfrentados, algo que sabemos porque, recordemos, la obra comienza remitiéndonos las genealogías de grandes casas nobiliarias (algunas anacrónicas a los acontecimientos de Rodrigo, puesto que llegan hasta el siglo XIV), este matrimonio puede suponer una importante alianza y un aumento en el patrimonio de Jimena.

Sea como fuere, esta petición nos lleva a otro episodio interesante desde el punto de vista de la representación del personaje heroico, un personaje que, aunque ha sido bien caracterizado desde el principio por parte del narrador, de momento se ha definido más por sus propias acciones y palabras. Hasta este instante hemos visto a un héroe diestro en la batalla y desafiante fuera de ella, un héroe que se acaba de iniciar en el

combate y en el mundo de la guerra a la temprana edad de doce años, juventud en la que el narrador nos ha hecho hincapié. El tratamiento hiperbólico del héroe es aquí extremado, se ha sublimado, puesto que tenemos a un infante de doce años que ya es casi invencible y capaz de vencer a guerreros más experimentados que él.

4.2.4. El Cid se niega a convertirse en vasallo del rey.

Rodrigo se verá obligado a acudir con sus padres a las cortes convocadas por el Rey, cortes en las que se va a tratar el tema de su matrimonio con Jimena, aunque Diego Laínez teme por su vida y la de su hijo, tal y como se nos narra en los vv. 391-405. Sea como fuere, Rodrigo partirá con su padre a Zamora en compañía de trescientos hombres, soldados que Rodrigo ha pedido a su padre por si la situación se complica y hay que combatir.

Aunque no forman parte del episodio que estamos comentando, sino de uno mucho más amplio que englobaría la petición de mano por parte de Jimena, la llegada a Zamora, la negativa a convertirse en vasallo del rey y el voto de las cinco lides, resulta muy importante la tirada XV en la que se encuentra una idea fundamental del héroe de las *Mocedades*: “irado va contra la corte / do está el buen rey don Fernando, / todos dizen: –¡A él / que mató al conde lozano! / Cuando Rodrigo bolvió los ojos / todos ivan derramando; / avién muy grant pavor d’él / e muy grande espanto” (vv. 418-421). En esta tirada se condensan dos cuestiones fundamentales para el tratamiento heroico, que se corresponden con la actitud y acciones del propio personaje, filtradas por el narrador cuya presencia se hace sentir en toda la composición, llevando las riendas del relato; y su relación con otros personajes. Así, vemos el enfado con el que el héroe acude a la corte (ante un rey que queda bien caracterizado con el epíteto épico, “el buen rey don Fernando”, puesto que terminará combatiendo con él junto a sus enemigos) y es increpado por una parte de los asistentes, que se apartarán Rodrigo atemorizados en cuanto él clave su mirada en ellos. En ese sentido, el héroe sigue siendo un fiero guerrero que infunde terror en sus enemigos, algo que nos evoca al héroe del *Cantar de Mio Cid* –recordemos, por ejemplo, el episodio del león en el que la mirada del héroe basta para apaciguar a la bestia–, pero con una diferencia clara: el motivo del temor que infunden es, en uno y otro caso, diferente. En el *Cantar* el héroe está ya consagrado, es un hombre de honor que ha vencido a grandes señores y ha crecido en riqueza, mientras que en las *Mocedades* el héroe es de una juventud extrema y acaba de iniciarse como guerrero, algo que incide en su grandeza como luchador. El narrador nos remite,

mediante esta información, a la creación de un combatiente invencible, la caracterización del héroe como un guerrero sin parangón del que hasta sus enemigos tienen temor.

Entrando, ahora sí, en el episodio que referimos, nos situamos en los vv. 422-441. En ellos tenemos que reseñar que hay una pequeña laguna textual que, según los editores, se correspondería con la petición de Diego Laínez de que besara la mano del rey, en señal de vasallaje o, como mínimo, sumisión; tal y como él ya ha hecho en el v. 422 y como el narrador nos ha contado que Rodrigo no ha hecho. Esto nos sitúa en los vv. 424-429: “Rodrigo fincó los inojos / por le besar la mano, / el espada traía luenga, / el rey fue mal espantado. / A grandes bozes dixo: / –tiratme allá esse pecado.– / Dixo estonçe don Rodrigo: / –Querría más un clavo / que vós seades mi señor / nin yo vuestro vassallo; / porque vos la bessó mi padre / soy yo mal amanzellado–”.

Rodrigo, en un claro acto de soberbia, rechaza convertirse en su vasallo, y lo hace, cuenta el narrador, espada en mano. Esta idea, que se recogerá posteriormente en algún romance, no es necesariamente una amenaza contra la vida del rey, al menos no si atendemos a las palabras y acciones posteriores, que terminan con la aceptación del matrimonio y de la relación vasallática, tal y como veremos. En cualquier caso, la rebeldía del héroe en las Mocedades no es una novedad, ya la habíamos apuntado en las palabras que Rodrigo dirige a su padre en relación al encuentro con Jimena, por lo que consideramos que aquí el acto de estar empuñando la espada es una manera que tiene el narrador de mostrar el carácter agresivo del héroe en su rebeldía. Según señalan algunos editores, como Funes (2004) –entre otros–, esta rebeldía puede justificarse por una gran conciencia por parte del héroe de la honra familiar, y este sería el motivo que le lleva a matar al conde Gómez y a mostrar su disconformidad ante el rey y la obligación de matrimonio, al considerar que la petición de Jimena no es legítima, pues el Cid lo mata porque propio conde ha afrentado al padre del héroe unos instantes antes. Diego Laínez, sin embargo, sí se somete al rey, motivo por el cual destacamos el v. 429: “porque vos la bessó mi padre / soy yo mal amanzellado”. Rodrigo se siente afrentado, desde ese punto de vista, por una situación injusta que objetiva de este modo. De sus propias palabras se desprende que esta rebeldía está motivada por los elementos que hemos aludido anteriormente.

En esta línea nos interesan también algunos de los versos siguientes, pertenecientes al episodio en el que las bodas entre ambos (Jimena y Rodrigo) son concertadas. En los vv. 437-441 Rodrigo razonará sobre el matrimonio que se le impone

en los vv. 430-436, un matrimonio al que no se negará, aunque para él va a establecer una condición primordial: “Rodrigo respondió muy sañudo / contra el rey castellano: / – Señor, vós me despossastes, / más a mi pesar que de grado; / mas prométolo a Christus / que vos non besse la mano, / nin me vea con ella / en yermno nin en poblado, / fasta que venza cinco lides / en buena lid en campo–”. El joven caballero responde enfadado (“sañudo”, dice el narrador) y el relator nos introduce la intervención en estilo directo del héroe, que nos dará los motivos de su enfado de un modo que pretende implicar al oyente colectivo. Así, Rodrigo retoma la idea de que este matrimonio no es de su agrado (“vós me despossastes, / más a mi pesar que de grado”, v. 438) y lanza una promesa: hasta que no salga vencedor en cinco batallas campales no tomará a Jimena como su esposa ni se someterá al rey como su vasallo. Su caracterización como guerrero que se inicia en el mundo bélico es, en este momento, máxima.

Si bien nosotros no entraremos a analizar ni a valorar cada una de estas lides, sí que vamos a realizar un breve análisis de una de ellas para que el lector de este trabajo pueda hacerse a la idea del grado de evolución del héroe en ese sentido, de un chico de apenas doce años que mata al conde a un joven guerrero capaz de derrotar a las huestes de sus enemigos siendo él pieza clave en esas victorias. Nos centraremos, sobre todo, en la lid tercera (vv. 698-715).

4.2.5. Victoria sobre los condes traidores.

El título que damos a este episodio ha gozado de cierta aceptación entre la crítica porque representa muy bien la naturaleza del episodio. Nos situamos en la tercera lid, en la que se enzarzan en combate algunos condes enemigos de Rodrigo que han trabado alianza con cinco señores musulmanes para abatir al joven noble castellano. El único musulmán que se niega es el moro Burgos de Ayllón, que en la primera lid se había convertido en vasallo del Cid. Estamos en un momento en el que el combate ya se ha ido desarrollando y se ha saldado con la muerte de Diego Laínez, padre del protagonista, y algunos de sus hermanos, algo que verá el héroe con sus propios ojos, tal como nos transmitirá el narrador. Rodrigo, demostrando su gran capacidad como guerrero, vencerá a los moros que se alían con los traidores y, a partir de aquí, en los vv. 698-715, se da el desenlace del episodio, con la victoria sobre estos condes.

Así pues, el fragmento comienza con la presencia del narrador que nos indica una coordenada espacial a la que se dirige el héroe (v. 698, “Tornósse Rodrigo para Castilla / tan sañudo e tan irado”). Nos sitúa, pues, el narrador, en el momento en el que el héroe

regresa a Castilla para enfrentarse a los que tanto mal le han hecho con su campaña militar. Ese regreso, como es esperable a la luz de los acontecimientos (la muerte del padre y los tíos genera una expectativa en el oyente que se resolverá en estos versos), es airado, y el narrador lo representa sensorialmente: “Tornósse Rodrigo para Castilla / tan sañudo e tan irado; / toda la tierra tembrava / con el castellano”. La furia del héroe, que quiere vengarse, es tal que la tierra tiembla a su paso. Esta representación hace hincapié en la grandeza del héroe, que se ha tenido que aliar con el rey para repeler la traición de estos condes, según anota Bailey (2007). Los vv. 700-705 narran como el héroe va abatiendo y capturando a sus enemigos, y nos interesa especialmente el fragmento que ocupa los vv. 706-711, en los que podemos leer lo siguiente: “en Santa María la antigua / se encerró el conde lozano; / combatiólo Rodrigo / amidos, que non de grado; / ovo de romper la iglesia / e entró en ella privado; / sacólo por las barvas al conde / de tras el altar con su mano, / e dixol’: –Sal acá, alevoso, / e ve vender a cristianismo / e a moros, e matar / a tu señor honrado–”. El conde, en viendo la diligencia del Cid en capturar y combatir a sus aliados, decide esconderse en una iglesia²¹ para huir de él. Sin embargo, nuestro héroe, lejos de sentirse cohibido ante la idea de violar la santidad de una iglesia, irrumpe en ella y prende al conde. El carácter más arrogante, más vengativo del héroe se consigue mediante sus acciones: si bien su honor podría ponerse en entredicho por irrumpir en una iglesia para dañar a alguien –algo que, en realidad, queda atenuado gracias a la intervención del narrador, quien nos dice que lo hace “amidos”, es decir, a desgana–, su valentía y arrojo contrastan, claramente, con la cobardía del conde que no sólo ha huido, sino que también ha sido arrastrado fuera de la iglesia por la barba, una gran ofensa (recordemos que en el *Cantar de Mio Cid* la barba es una alusión constante a la honra del héroe y que el conde Garci Ordóñez no puede defender a los infantes en las cortes porque sus barbas fueron mesadas y no respondió a tal ofensa). El conde, que ya había sido mal caracterizado por los propios acontecimientos (puesto que es un traidor), es tachado de tal por el propio protagonista (“alevoso” lo llama).

Rodrigo, pues, se erige como un gran guerrero que defiende su honor y el de su familia a ultranza, que junto a su juventud justifica el carácter más rebelde y arrogante del héroe de las *Mocedades* (y, para algunos críticos, por extensión, del héroe de la épica tardía) respecto al héroe del *Cantar de Mio Cid*, más maduro y equilibrado.

²¹ Recordemos que buscar asilo en terreno sagrado era una práctica habitual en la época para evitar recibir daño alguno.

Aunque hemos visto que todos estos episodios ponen de realce esa caracterización heroica, hemos considerado necesario dejar claro que ese tratamiento es, en efecto, el predominante, pero no el único, como han señalado varios críticos, como se puede apreciar a raíz del estudio de Irene Zadarenko (2003). Así pues, no queremos dejar de señalar y analizar por lo menos uno de esos capítulos en los que el tratamiento heroico difiere de la línea general del poema, intercalaciones de historias que, para muchos, rompen la continuidad del carácter épico de la composición; idea con la que justifican que el texto es una refundición y no una elaboración compositiva al uso.

4.2.6. Rodrigo con un leproso.

El episodio sucede en los vv. 578-601, justo después de que el héroe haya partido en romería a Santiago y antes de reunirse con el rey Fernando al que sirve, quien aplaza su segunda lid para que Rodrigo pueda ir a Santiago, precisamente. En el episodio ocurre, a grandes rasgos, que el Cid, camino a la fortaleza de Cascajar con sus trescientos hombres, tiene caridad de un leproso que, mientras pide a los caballeros que pasan que le ayuden a cruzar el río, es denostado por los mismos. Más adelante, este leproso revela no ser tal, sino un santo: San Lázaro, al que Dios ha enviado a ver al Cid para alentarlo y, según Bailey (2007) anota “this visitation [...] reassures the Cid that God is with him at all times”.

Si bien estamos de acuerdo con la lectura que hace el crítico norteamericano sobre este episodio, para nosotros es de suma importancia hacer referencia a ese fragmento porque supone un tratamiento heroico diferente desde todas las perspectivas, más allá de sus implicaciones para el desarrollo del argumento. Y, desde ese punto de vista, la caracterización del héroe, hasta este momento arrogante y algo bravucona, así como desafiante, adquiere aquí un matiz piadoso, más cercano en este sentido al Cid del *Cantar* que comentábamos antes. La actitud desafiante y belicista que ha exhibido en los versos anteriores no debe entenderse, no obstante, como una caracterización negativa del personaje, sino al contrario, como explicábamos anteriormente: el narrador busca desde el principio esa caracterización positiva con el epíteto épico que nos remite al mundo bélico (“el buen guerrador”) y sus acciones que puedan entenderse como conflictivas o malintencionadas suelen atenuarse por un narrador que es, aparentemente al menos, más objetivo que en el *Cantar*, por ejemplo, pero que también nos implica en diversas ocasiones.

El episodio comienza narrando el momento en el que Rodrigo parte hacia el vado de Cascajar, cerca del río Duero, con sus trescientos hombres para encontrarse con el rey. El narrador es el que nos sitúa en ese momento y en ese espacio temporal: “A los caminos entró Rodrigo / con trescientos fijosdalgo. / Al vado de Cascajar / a do Duero fue apartado”, una temporalidad y espacialidad que concretará, además, con un dato relevante (y claramente funcional) del día, era un día frío (v. 580). El dato es funcional, decimos, si tenemos en cuenta la situación que el narrador nos presenta (vv. 581-583): “a la orilla del vado / estava un pecador de malato / a todos pidiendo piedat, / que le passasen el vado. / Los cavalleros todos escopían / e ívanse d’él arredrando”. Nos situamos, recordemos, cerca de un río en un día frío, y nos presentamos ante la figura de un malhadado que quiere cruzar el río, pero no tiene medios para hacerlo y tampoco recibe ayuda por parte de los caballeros que le denuestan por su condición de hombre pobre y de mal fario. Esta situación le permite al narrador poner de realce la figura del héroe por encima de los demás hombres (como defendía Bowra (1952), esta es la característica principal de los héroes). Para ello, el narrador nos contrastará las acciones de estos guerreros con las del propio Rodrigo (vv. 584-589): “Rodrigo ovo d’él duelo / e tomólo por la mano / so una capa verde aguadera / passólo por el vado / en un mulo andador / que su padre le avía dado, / e fuesse para Grejalva, / do es Cerrato llamado; / so unas piedras cavadas, / que era el poblado, / so la capa verde aguadera, / alvergó el castellano e el malato”. De este modo, el narrador nos transmite que Rodrigo se compadece de él y le ayuda. Esta ayuda desinteresada, que parece chocar con el tratamiento que hemos recibido hasta ahora, entroncará también con el sentir religioso del héroe, tal y como reflejan los vv. 590-601, en los que el leproso cuenta a Rodrigo, mientras este duerme, que él es San Lázaro y no un leproso cualquiera, y además le transmite que el mismísimo Cristo le ha enviado para trasladarle su mensaje y la idea de que el mundo de lo divino está del lado de Rodrigo. Todo eso en estilo directo, lo que implica la máxima actualización del discurso y una mayor sensación de veracidad.

Esta sensación de veracidad se intensifica con la reacción del héroe, normalmente imposible de asustar, y que, en este caso, siente espanto al despertarse cuando Lázaro desaparece: “Rodrigo despertó / e fue muy mal espantado; / cató en derredor de sí / e non pudo fallar el gafo. / Membróle d’aquel sueño / e cavalgó muy privado; / fuesse para Calahorra / de día e de noche andando” (vv. 598-601). Esta parte es, de hecho, otra de las importantes de este fragmento en cuanto al trato del héroe. La Divinidad parece ser, pues, lo único capaz de despertar en Rodrigo cierta sensación de inquietud.

Podemos ver de un modo claro que el tratamiento heroico en este fragmento se encamina hacia una dimensión más piadosa y religiosa de Rodrigo, algo que la crítica no ha solido destacar en cuanto al tratamiento heroico del Cid en este texto. Es importante señalar, también, que este episodio es un caso extraño dentro de la épica hispánica, puesto que se narra un hecho sobrenatural, la aparición de la divinidad en escena. No obstante, el episodio importa porque refuerza la idea de que Dios ayuda al héroe en su cometido. Por otra parte, aunque la épica hispánica tiende a la verosimilitud, como hemos visto, este no es el único episodio de estas características que aparece en relación al Cid. En el *Cantar* (vv. 404-412) San Gabriel aparece en sus sueños para alentarle en su partida al destierro, por ejemplo. Sea como fuere, el interés de este episodio recae, creemos, en el tratamiento más piadoso que se hace del héroe, que contrasta con el que se ha visto a lo largo de las *Mocedades*.

4.2.7. Conclusiones sobre las *Mocedades de Rodrigo*.

En este texto el tratamiento heroico que predomina es el de un joven personaje capaz de desafiar a su padre y a todos los poderes fácticos de su época con tal de defender su honor a ultranza. En ese sentido, tradicionalmente se ha presentado al Rodrigo de las *Mocedades* como un modelo de héroe completamente opuesto al del *Cantar* (algo que es parcialmente cierto), cuyo tratamiento se deriva de lo tardío de la época de composición. Autores como Funes (2004), que parecen defender tesis similares a la expuesta, tienen la gran virtud de acertar a la hora de señalar cuál es el tratamiento predominante del héroe en este texto y al indicar sus implicaciones, algunas de las cuales hemos referido a lo largo del análisis. Sin embargo, no parecen tener en cuenta los factores atenuantes de los que se sirve el narrador, que son un claro indicio de que la caracterización del héroe no es negativa; o, si los tienen en cuenta, no hacen mucho hincapié en ello.

Que, aunque el trato predominante del héroe sea el que hemos mencionado ya en varias ocasiones, un personaje épico que se caracteriza como desafiante, no podemos obviar que, sin llegar al equilibrio del personaje del *Cantar de Mio Cid*, el tratamiento que Rodrigo recibe en las *Mocedades* no es unívoco: el héroe tiene también una vertiente humanizada que le lleva a ayudar a un leproso (que, además, está caracterizado como “pecador del malato”, es decir, un pecador malhadado) por pura caridad cristiana. En ese sentido, el tratamiento desafiante y arrogante no se correspondería con una deformación del personaje del *Cantar*, sino que se convertiría en un personaje tipo que

se deriva de la leyenda irlandesa de Cúchulainn, que como apuntábamos en la introducción, goza de una gran difusión por el viejo continente durante la Edad Media. En ese sentido, este arquetipo pasaría por tener un héroe joven que se inicia en las batallas a temprana edad, época en la que mata a su primer enemigo y eso le hace experimentar una serie de cambios (físicos y mentales) que justificarían su modo de actuar, según plantea Montgomery (1986) y recoge Bailey en su estudio previo a la edición de nuestra obra (2007).

Si este fuera el caso, pues, no consideraríamos que el tratamiento del héroe se deriva de la épica tardía, sino que se trata de una caracterización novedosa dentro de la épica hispánica, que además no supone una interpretación negativa del personaje, sino algo inherente a él. Sea como fuere, nuestro último paso es dar un repaso a los romances para ver cómo se da el tratamiento heroico en ellos y poder ofrecer nuestras conclusiones generales a este estudio.

5. Romances cidianos.

5.1. “La jura de Santa Gadea”.

Díaz-Mas (2006: 73) anota que en este romance convergen dos motivos de la épica hispánica, la jura del rey Alfonso VI el Bravo en la catedral de Santa Gadea (que es, precisamente, el motivo que lleva a la editora a ponerle el título de “La jura de Santa Gadea”) y el destierro del Cid. El primero de los dos episodios se asocia con el final del cerco de Zamora, puesto que ocurre al final del ciclo épico homónimo, un ciclo que trata sobre las pugnas entre los herederos del recientemente fallecido rey Fernando I. En este episodio el rey Alfonso debe jurar que no participó en la muerte de su hermano Sancho (que era rey de Castilla y del cual ha heredado el reino) para poder ser coronado rey, y este es el momento que recoge el romance. El segundo episodio que recoge este romance es el del destierro del Cid, un episodio muy recurrente en este tipo de romances y que supone el inicio del ciclo cidiano. Lo interesante de este romance es la relación causa-efecto que se observa entre ambos episodios, puesto que los conflictos que aparecen durante la jura son los que se resuelven con el destierro del héroe.

De este modo, podemos decir que el texto presenta una estructura en la que encontramos un planteamiento, que se encuentra en los vv. 1-4 y en el que el narrador nos introduce el espacio y el conflicto que constituye la materia narrativa de este romance y presenta el primer motivo temático; un nudo, que es la parte más extensa, puesto que ocupa veintitrés versos (vv. 5-27) y está compuesto por el diálogo del rey Alfonso y el Cid, que nos llevará al segundo motivo temático de este romance, el destierro; y un desenlace, más corto que el nudo, que versa sobre el destierro del Cid y su partida (vv. 28-40). Para algunos el destierro del Cid no supone un desenlace, puesto que plantea otro conflicto, pero nosotros consideramos que supone el desenlace del romance porque resuelve el conflicto que se nos ha presentado al principio y el texto se resuelve independientemente de que este segundo motivo temático no se desarrolle en el mismo. Los desenlaces abiertos o en suspensión son característicos en la poética romanceril, como veíamos.

El texto comienza con la intervención del narrador, que nos sitúa en un espacio concreto (la catedral de Santa Águeda en Burgos) y en un momento, el momento en el que el Cid toma juramento, tal y como se explicita en el texto. Es decir, el narrador lleva las riendas del relato y tiene la función de situarnos en un tiempo y un espacio concretos, un tiempo y un espacio cuya aparición no es gratuita, pues dotan de

verosimilitud a la materia narrativa además de ofrecer información especialmente relevante, tal como “do juran los hijos de algo”, en el v. 1, que nos concreta el espacio que se nos ha presentado antes, pues es un lugar en el que los nobles toman juramento. En esa primera intervención introduce, también, a los dos personajes que van a participar en el romance, el rey castellano y el Cid, personajes que no quedan caracterizados por el narrador, aunque el poema pone en marcha otros mecanismos para conseguir su caracterización. El hecho de que la mayor parte del romance se construya sobre el diálogo tiene dos implicaciones que no podemos dejar de señalar. La primera de ellas es que el narrador será el que nos introducirá los diálogos en estilo directo de los diferentes protagonistas que aparecen en él, aunque sólo lo hará en dos ocasiones cuya importancia señalaremos más adelante. La segunda, que las intervenciones del narrador se significan especialmente al haber un número menor de ellas. Es el narrador, como ya decíamos, el que nos presenta el conflicto que tendrá lugar en este romance y lo hace en los primeros cuatro versos que nosotros hemos considerado el planteamiento, su primera intervención significativa. Su segunda aparición, ya en el vigésimo verso, podría parecer no ser excesivamente importante, sin embargo, es destacable la segunda parte del verso: “Allí respondió el buen rey, / bien oiréis lo que ha hablado”, puesto que nos permite hablar de otra de sus funciones, la de mantener el interés del oyente colectivo con una llamada de atención mediante el uso de una fórmula, propia del sistema oral formulario, algo que tiene que ver con la transmisión oral de los romances. La tercera de sus intervenciones, apenas unos versos más abajo del que acabamos de citar (v. 23), sigue en esa misma línea. Su última intervención sirve para cerrar el episodio que se nos ha presentado en esta composición, lo que implica que el narrador es el que abre y el que cierra el romance, siendo el que nos da cuenta del conflicto del mismo y de su resolución. Estos versos son interesantes, pero volveremos sobre ellos cuando hablemos de los personajes.

Que el conflicto, la situación espacial y el episodio en el que estamos se presente en únicamente cuatro versos tiene mucho que ver con el tipo de narración que nos encontramos en este romance, un tipo de narración que es dinámica y prescinde de todo aquello que no es operativo, hasta el punto de que el narrador, como ya hemos comentado, interviene sólo cuatro veces. De este modo, el narrador nos presenta el conflicto en un verso: “las juras eran muy recias / el rey no las ha otorgado”. El narrador omnisciente nos hace partícipes del problema, presentándolo de esta manera. Este conflicto, planteado de un modo tan sencillo y directo, se erige como el eje sobre el cual

va a girar toda la acción y resulta tan operativo que el narrador no necesita reaparecer hasta dieciséis versos más tarde, y lo hace, como ya hemos señalado, de manera estratégica para llamar la atención al oyente. Este conflicto supondrá un choque de fuerzas contrarias que, a lo largo del romance, se representa en el diálogo que mantendrán los dos protagonistas que en él aparecen, el Cid y el rey Alfonso VI, que se caracterizarán por sus palabras y acciones.

Para nuestro análisis importa el tratamiento del héroe, y este tratamiento se construye sobre el diálogo. Esta cuestión implica que no es el narrador el que nos caracterizará a los personajes (ni siquiera cuando caracterice al rey y al cid como buenos de manera explícita mediante el uso de un epíteto épico), sino los propios personajes por su relación entre sí y su manera de actuar. Así pues, podríamos decir que el narrador es, en gran medida, objetivo (por lo menos en apariencia) y se limita a narrar los acontecimientos tal y como se suceden, algo que, en combinación con la gran cantidad de intervenciones en estilo directo, refuerza la verosimilitud del poema.

Esta pugna dialéctica que mantienen ambos personajes es la que permite el desarrollo del conflicto para avanzar en la acción, porque posibilita que la disputa que ha presentado el narrador sea vista desde dos perspectivas diferentes, dos perspectivas que el oyente escuchará de la boca de los protagonistas directamente. A este respecto la primera intervención ya supone el primer desarrollo del conflicto, puesto que el héroe interviene en estilo directo para tomar juramento. Esta intervención se extiende durante catorce versos (vv. 5-19) y por ese motivo tiene especial significación. A lo largo de estos versos, el Cid amenaza al rey con una muerte ominosa si este no dice la verdad en el juramento, en algo que podríamos entender como una fórmula usual en los juramentos. Esto se refleja desde el principio (“villanos te maten, Alonso / villanos que no hidalgos”, entre otros versos que, con una gran concreción, suponen la amenaza para el rey de padecer una muerte poco honrosa) y se recoge la pregunta que el rey debe responder y lo que debe jurar “si tú fuiste o consentiste / en la muerte de tu hermano”.

En esta primera intervención nos encontramos, pues, en el momento en el que el rey tiene que jurar que no ha participado en la muerte de su hermano y vemos que el Cid es quien debe tomarle el juramento. En ese sentido, el Cid se erige como una especie de juez que debe decidir si el rey Alfonso miente o no. La gran cantidad de elementos que remiten al campesinado y a los bajos estamentos (riendas de cuerda, piernas desnudas, capas aguaderas y la referencia a que lo maten “por las aradas”, por ejemplo) que se refieren, en su mayoría, a la indumentaria de los que darán muerte al

rey Alfonso si no dice la verdad refuerzan la idea de la muerte ominosa que le espera al monarca en caso de mentir, como ya hemos señalado.

Es a partir de este momento cuando la disputa se hace evidente por parte de los personajes, es decir, el conflicto que ya conocíamos porque nos lo ha presentado el narrador en el planteamiento, ahora lo escenifican los personajes, en concreto el rey, quien expone en estilo directo lo siguiente: “–Mucho me aprietas, Rodrigo, / Rodrigo, mal me has tratado. / Mas hoy me tomas jura, / cras me besarás la mano.–”. El rey demuestra, con estas palabras, que se siente afrentado por el Cid. Además, lo hace en un momento de máxima implicación, pues al estilo directo (que supone, siempre, la máxima actualización del discurso) hay que sumarle la llamada de atención al oyente del verso anterior (v. 20). Así pues, la reacción del rey nos refuerza la idea de que las palabras de Rodrigo han sido agresivas, incluso incriminatorias, sin embargo, el rey se defiende de él contentándose porque el Cid se convertirá, al día siguiente, en su vasallo y, por lo tanto, quedará sujeto a su autoridad.

Resultan llamativas en estas dos intervenciones las formas de tratamiento que ambos utilizan, puesto que no usan ninguna forma de trato deferencial (se tutean y se refieren el uno al otro por el nombre), por lo que podemos afirmar que no hay ningún respeto en las palabras que los dos se dirigen, sino, más bien, arrogancia y soberbia; y estas se pueden rastrear en el texto independientemente de las formas de tratamiento que se utilicen en él. En ese sentido la soberbia del héroe se podría justificar situacionalmente, al sentirse afrentado por un hombre (el rey) que es reticente a jurar que no ha tomado parte en la muerte de su hermano y del que el Cid se va a convertir en vasallo. En ese sentido no es gratuito que la primera intervención que hemos comentado sea tan extensa: es funcional porque son las condiciones de la jura y son el motivo por las que el rey no las acepta, creando así el conflicto. Recordemos que el narrador nos ha dicho, al principio, que “las juras son muy recias, / el rey no las ha otorgado”, por lo que la funcionalidad de esta intervención se justifica porque desarrollan lo que el propio narrador nos ha presentado.

Que el narrador caracterice a uno y otro personaje como “bueno” resulta poco relevante puesto que no ofrece nada para la resolución del conflicto, ni siquiera nos implica a un lado u otro, porque, aunque el Cid hable airadamente, tal y como señala el narrador, su caracterización sigue siendo positiva desde el punto de vista narrativo. Sí que es más importante que hable de manera enojada (v. 23), si atendemos a la intervención del héroe en los versos 24-27: “–Aqueso será, buen rey, / como fuere

galardonado; / que allá en las otras tierras / dan sueldo a los hijos d'algo. / Por besar mano de rey / no me tengo por honrado; / porque la besó mi padre / me tengo por afrentado—". Es absolutamente necesario que la primera parte de la citada intervención se entienda de manera irónica para que los versos posteriores tengan sentido. Así responde el Cid, con clara soberbia, al rey Alfonso, y supone la máxima expresión del conflicto, un conflicto que se resuelve sin mediación del narrador, sino con una sucesión dialéctica que termina con el destierro del Cid, un destierro que se propicia por lo que el propio héroe sostiene: no se siente honrado con la relación de vasallaje, sino que, tras la pugna dialéctica que han mantenido, el Cid no quiere estar al servicio del monarca.

Es posible, a nuestro entender, afirmar que el Cid adopta ya, de manera indudable, una actitud arrogante que le lleva a despreciar al mismísimo rey, lo que le supondrá una condena al destierro por un año, cifra que él multiplicará por cuatro, como se puede apreciar con la lectura de los versos 28-32. Este aumento autoimpuesto de la condena se corresponde, claramente, con una actitud abiertamente desafiante. Resulta interesante ver cómo funciona la doble perspectiva en este poema, con un ejemplo muy claro en el v. 28 ("Vete de mis tierras, Cid, / mal caballero probado"). Desde el punto de vista del rey, la caracterización del héroe es altamente negativa, como se desprende del segundo hemistiquio del verso que hemos citado. Vemos como los elementos que sirven para la caracterización heroica se desprenden directamente de los personajes.

A partir de ese verso, el narrador retoma las riendas del relato para narrar la partida del Cid hacia el destierro. Cabe señalar que el narrador, de nuevo, caracteriza al héroe como bueno, algo que, como ya hemos dicho, no es tan significativo porque antes ha hecho lo mismo con el rey, por lo que ningún personaje ha recibido una caracterización negativa desde el punto de vista del narrador. Sin embargo, sí que parece plausible pensar en esa caracterización como un mecanismo atenuador, un mecanismo que sirve para que el oyente no juzgue las acciones del Cid como acciones negativas, aunque eso sólo lo podemos plantear de manera hipotética y requeriría un estudio más a fondo.

No podemos dejar de mencionar aquí lo que nosotros consideramos una clara alusión al *Cantar de Mio Cid*, puesto que el relato de la partida al destierro es muy similar al que se nos presenta en este romance en cuanto a los elementos que aparecen, y muy diferente desde la perspectiva en el que se trata la materia épica, muchísimo más solemne, como hemos visto, en el cantar de gesta. Sea como fuere, aunque en ambos fragmentos, decíamos, aparecen elementos similares, relacionados con su hacienda y su

patrimonio, y también con sus animales de caza, la perspectiva es eminentemente diferente a la que ya hemos visto en el análisis del “Cantar primero” del texto épico. El Cid de nuestro romance ha desafiado la autoridad regia y parte al destierro gustosamente (vv. 30-32), dejando su hacienda bien cerrada (señal de conformidad con la condena) y llevándose sus aves rapaces consigo. Desde esta perspectiva, el romance se cierra con la intervención del narrador y a este respecto resultan de especial relevancia los dos últimos versos: “Por una ribera arriba / al Cid van acompañando; / acompañándolo iban / mientras él iba cazando”. Estos dos versos suponen la culminación del romance y la resolución del conflicto que había planteado el narrador, pero también nos dan la última información necesaria para comprender la actitud que el héroe adopta en este romance. Tal y como señala Díaz-Mas (2006: 76), que el Cid se permita el lujo de cazar mientras parte hacia el destierro es una prueba más de su actitud bravucona y desafiante, puesto que no estaba permitido por las leyes que un desterrado se dedicara a cazar antes de cumplir su destierro. Es un elemento que acentúa esa actitud que se ha ido construyendo desde el punto de vista de los personajes; es un elemento que muestra la poca preocupación que le produce el destierro.

En conclusión, pues, el romance reelabora según dos episodios épicos diferentes: el final del cerco de Zamora (concretado en el episodio de la Jura de Santa Águeda) y el destierro del Cid. En esta reelaboración nos encontramos con un héroe que tiene una actitud arrogante y soberbia, una actitud que le caracteriza, en cierto modo, de manera negativa, aunque el narrador pueda introducir algunos atenuantes que pueden hacer que esa percepción no sea del todo acertada. Es importante hacer notar que la caracterización del personaje heroico en este romance viene dada, completamente, por sus palabras dirigidas al rey y sus acciones (en concreto, la acción de partir al destierro gustosamente, tal como nos dice explícitamente que hará en el diálogo el propio héroe y de dedicarse al entretenimiento –puesto que los nobles no cazaban por necesidad, sino como deporte–). Importante es, también, la presencia del halcón, puesto que, además de ser un símbolo de nobleza, es un símbolo de violencia, algo que refuerza el carácter agresivo que ya planteábamos en su diálogo con el monarca. El narrador no lo caracteriza de manera negativa en ningún momento, porque incluso cuando habla con enojo es “el buen Cid”. Tampoco parecen tener especial relevancia los epítetos épicos en esta composición, más que para identificar a los personajes, puesto que no ayudan a caracterizar al héroe. De hecho, llama más la atención, como ya hemos señalado, el hecho de que en las primeras intervenciones ambos se dirijan al otro por el nombre y sin

ninguna fórmula de cortesía y/o respeto. El estar construido sobre el diálogo casi en su totalidad hace que esta composición sea especialmente relevante porque incorpora dos puntos de vista diferentes y porque la acción se resuelve directamente desde el propio diálogo. Si atendemos a lo que plantea Funes (2004), el tratamiento heroico que recibe aquí el Cid es propio de la épica tardía y se derivaría de ella, tal y como hemos señalado en nuestro comentario de las *Mocedades*, aunque esta es una cuestión que sólo nos atrevemos a proponer de manera hipotética, puesto que desconocemos la fecha y contexto de composición de este texto.

5.2. “Búcar sobre Valencia”.

Estamos ante un romance épico del ciclo cidiano que se deriva directamente del *Cantar de Mio Cid* y que se refiere al episodio en el que los musulmanes, liderados por Búcar, intentan retomar Valencia,²² aunque la perspectiva desde la que se trata la materia épica es, como veremos, muy diferente. Sabemos que es Búcar por el episodio que estamos refiriendo, tal como anota Díaz-Mas (2006: 90), aunque su nombre no aparece explícito ni una vez en el texto.

La estructura de esta composición la podemos plantear, al igual que ya hacíamos con el texto anterior, de manera tripartita. De este modo tendríamos un planteamiento en el que el narrador nos habla sobre la llegada de Búcar a Valencia y en la que el mismo personaje nos declara sus intenciones (vv. 1-17), un nudo que se centra en la aplicación de la estrategia del héroe para vencer a su enemigo (vv. 18-26) y un desenlace en el que se narra la huida de Búcar (vv. 27-41). En ese sentido, nuestra propuesta difiere (aunque no en demasía) de la que ofrece Díaz-Mas (2006: 90), a pesar de que mantenemos una estructura dividida en tres partes diferentes, puesto que consideramos que nuestro planteamiento resulta más operativo para el análisis que estamos llevando a cabo.

El texto comienza con la intervención del narrador, quien habla a la audiencia colectiva de un modo apelativo valiéndose de una fórmula usual en el sistema oral formulario (“helo, helo, por do viene / el moro por la calzada [...]”). Así pues, desde el primer momento podemos ver que el narrador lleva las riendas del relato, que es una de sus funciones principales y, en este texto, la más importante (no en vano llega a intervenir seis veces a lo largo de cuarentaiún versos y en dos ocasiones sus intervenciones son de una extensión considerable), aunque también tendrán valor estas

²² El episodio puede leerse en los versos del *Cantar de Mio Cid* que van del 2403 al 2428, que conforman la tirada número 118 en la edición con la que nosotros hemos trabajado.

intervenciones por la caracterización que hará de los personajes. El narrador, pues, nos introduce, a modo de planteamiento, la llegada de Búcar a Valencia, que está cercada por sus tropas, ataviado para la batalla con una clara intención de tomar la ciudad. En ese sentido, el narrador nos sitúa en un espacio concreto, la ciudad de Valencia, y en un momento concreto, el instante en el que está siendo asediada por tropas musulmanas. Esta situación plantea el conflicto principal que se va a desarrollar a lo largo del romance. Este enfrentamiento se hace objetivo cuando el narrador desaparece de escena para dar pie, sin necesidad de mediar palabra alguna, al discurso en estilo directo del rey musulmán, quien dice en los vv. 6-8: “–Oh, Valencia, oh, Valencia / de mal fuego seas quemada. / Primero fuiste de moros / que de cristianos ganada; / si la lanza no me miente / a moros serás tornada [...]–”. Este conflicto se da, de todos modos, en una doble vertiente, pues es un conflicto general, ya que los musulmanes quieren tomar Valencia (una cuestión que se objetiva con el uso del apelativo referido a la ciudad) e íntimo como podemos observar en los vv. 9-12: “aquel perro de aquel Cid / prenderélo por la barba, / su mujer doña Jimena / será de mí capturada, / su hija Urraca Hernando / será mi enamorada, / después de yo harto d’ella / la entregaré a mi compañía”. Estos versos nos sitúan en la agresión más concreta, al honor del héroe (puesto que coger a alguien de las barbas era una gran ofensa en el medioevo, tal y como ya hemos visto en el *Cantar*) y a la integridad de su familia, que ha sido vejada por el moro, una grave afrenta contra el Cid. Estos conflictos contrastan con la maurofilia que se deriva del preciosismo descriptivo de los vv. 2-4: “caballero a la jineta / encima una yegua baya; / borceguíes marroquíes / y espuela de oro calzada, / una adarga entre los pechos / y en su mano una zagaya”. Esta maurofilia,²³ sin embargo, no atenúa en modo alguno el motivo bélico del romance que se deriva de la vestimenta y del equipamiento de Búcar, quien claramente se dirige a la ciudad a presentar batalla, tal como indican la aparición de la adarga y la zagaya²⁴ en la descripción.

Si en esta intervención que hemos visto el rey Búcar ya se caracteriza como enemigo de un héroe al que nombra de manera agresiva (“aquel perro de aquel Cid”), el planteamiento se cierra cuando el narrador nos informa de que el Cid ha oído todas y cada una de las palabras de Búcar y actúa en consecuencia. Estos versos (vv. 13-17) son muy importantes para la caracterización heroica desde dos puntos de vista diferentes:

²³ Recordemos que la maurofilia es muy habitual en los romances fronterizos, y, aunque este texto es un romance épico, podemos establecer relación entre el contenido de los romances fronterizos con este texto gracias a la situación geográfica que nos da el narrador y la presencia de lo musulmán.

²⁴ Un tipo de escudo y de lanza respectivamente.

desde la perspectiva del narrador el héroe se nos presenta como bueno haciendo uso de un epíteto épico (v. 13) y desde la perspectiva de la acción el héroe se erige como un estratega capaz de aprovechar el punto débil de su enemigo (vv. 14-17). Su intervención en estilo directo es especialmente significativa para este último punto: “–Venid vos acá, mi hija, / mi hija doña Urraca. / Dejad las ropas continas / y vestid ropas de Pascua, / aquel moro hi de perro / detenémelo en palabras / mientras yo ensillo a Babieca / y me ciño mi espada–”. El héroe nos cuenta en primera persona cuál es su plan para derrotar al enemigo, un plan que urde basándose en el plan original del rey musulmán (sobre el cual él mismo nos ha informado) y que consistía en dañar (de un modo, sobre todo, sexual) a la familia del héroe. El Cid, pues, haciendo gala de una gran astucia, pide a su hija, Urraca,²⁵ que distraiga al enemigo para que él pueda atacarlo por sorpresa. Este plan se estimará por el oyente como verdadero porque se nos da en estilo directo, que siempre supone la máxima actualización del discurso, y porque lo enuncia el propio personaje heroico. Este hecho genera unas expectativas que se desarrollarán en el nudo y se resolverán en el desenlace, siendo este el motivo de nuestra propuesta de estructura textual.

Así pues, el planteamiento se cierra con la presentación del conflicto que se concreta con la presencia y las palabras amenazadoras del rey musulmán y la estrategia del héroe para expulsarlo de sus tierras. En este instante la caracterización de los personajes se ha comenzado a definir: Búcar queda en mal lugar a causa de sus palabras desafiantes y fanfarronas (puesto que ya se ve vencedor) y por la valoración despectiva que el Cid dirige hacia su persona (“aquel moro hi de perro”, v. 16). El Cid, por su parte, queda caracterizado positivamente por el narrador, como ya hemos visto, y por sus acciones en defensa de su honor y el de su familia, respondiendo a la afrenta que se le ha presentado. Esta caracterización negativa y positiva de uno y otro se desarrollará a lo largo del nudo y el desenlace y alcanzarán su punto más significativo en este último.

A partir de aquí la estructura es claramente dialogada, a pesar de que el narrador aparece en contadas ocasiones para introducir las intervenciones en estilo directo, unas intervenciones que tienen significación porque contienen valoraciones referentes al personaje heroico en forma de epíteto épico (nunca los contrarios, al igual que sucedía en el *Cantar de Mio Cid*). Eso significa que, a pesar de esta caracterización que puede

²⁵ Los nombres de las hijas del Cid varían según género y composición. En este caso, Urraca no fue nunca hija del Cid, aunque sí que fue un personaje relacionado con él y, en cualquier caso, este romance reelabora a este personaje del modo que se enuncia en el poema.

hacer el narrador, el conflicto se escenificará ahora, de un modo más claro, por los personajes y serán ellos los que hagan avanzar el enfrentamiento. Desde ese punto de vista en este texto observamos un cierto equilibrio entre las intervenciones del narrador y la extensión de los diálogos, puesto que la mitad de versos se corresponden a la narración y la otra mitad a los parlamentos de los personajes.

El nudo comienza también con la intervención del narrador, una intervención en la que nos indica, de un modo bastante sutil –si bien perfectamente identificable por el oyente–, que la hija del Cid ya ha comenzado a poner en marcha el plan que éste ha ideado. Nótese cómo el narrador selecciona la información que transmite desde un punto de vista de la funcionalidad: no tenemos apenas información sobre Urraca salvo que es doncella (y, por lo tanto, una mujer virgen)²⁶ y muy hermosa. Es importante que sea hermosa porque debe distraer al moro Búcar, tal y como le ha encomendado su padre. Esta distracción funciona, puesto que el caudillo musulmán entablará al verla una conversación con ella. Podemos observar, en realidad, que en este romance se ponen en funcionamiento dos planes diferentes, dos estratagemas que hemos comentado antes muy brevemente. Estando Búcar en las puertas de Valencia y Urraca en lo alto de la torre, hablarán del siguiente modo: “–Alá te guarde, señora, / mi señora doña Urraca. / – Así haga a vos, señor, / buena sea vuestra llegada. / Siete años ha, rey, siete / que soy vuestra enamorada. / –Otros tantos ha, señora, / que os tengo dentro de mi alma–.” Si bien Díaz-Mas (2006: 92) da importancia a ese “enamorada” del v. 22 y lo compara con el del v. 11 centrándose en una oposición de sentido (‘que ama a alguien’ vs. ‘amante’, respectivamente) nosotros creemos que, a pesar de esa diferencia existe, no es funcional plantearlo así, sino que consideramos que ese vigesimosegundo verso es importante porque supone el momento en el que el engaño tiene más relevancia, es un momento en el que el plan de Búcar parece surtir efecto, aunque el único personaje que es objeto de engaño es él. El oyente colectivo ha conocido el plan del Cid de primera mano y lo ha tomado como verdadero porque, recordamos, se reproducía en estilo directo, pero además tiene una gran influencia, en este texto, la caracterización positiva que recibe el héroe (“el buen Cid”). Desde este punto de vista el diálogo entre Urraca y Búcar es especialmente significativo: el plan urdido por el Cid se pone en marcha y se escenifica con los personajes. El engaño ha funcionado, puesto que el rey musulmán no se va hasta que el héroe no aparece de nuevo en escena (vv. 24-26).

²⁶ A día de hoy la primera acepción del DRAE aún es la de “mujer virgen”.

Búcar no tiene más remedio que batirse en retirada. La huida del antagonista al escuchar la llegada del Cid nos permite plantear su cobardía, en contraste con la valentía y arrojo del Cid, que no duda en perseguirle. Nos encontramos, a partir del vigesimoséptimo verso, en el desenlace. El dinamismo del poema, presente en toda la composición, se hace más evidente en el v. 27: “Do la yegua pone el pie / Babiéca pone la pata”. De esta manera el narrador nos introduce la persecución y, acto seguido, una intervención en estilo directo que, si bien no sirve para caracterizar al héroe, resulta destacable, porque, al contrario de lo que suele ser habitual en la épica hispánica, nos encontramos con que Babiéca, el caballo del Cid, habla, algo que nos acerca más a otras tradiciones o que, por lo menos, es más cercano a la tradición fabulística: “allí hablara el caballo, / bien oiréis lo que hablaba: / reventar debía la madre / que a su hijo no esperaba”. Esta intervención fantástica viene precedida por el uso de una fórmula con función fática cuyo objetivo es implicar al lector en el momento de máxima tensión, momento en el que se han creado unas expectativas que se pueden resumir con la siguiente pregunta: ¿alcanzará el Cid a Búcar? Sea como fuere, esta intervención de Babiéca ha recibido, tradicionalmente, dos explicaciones: podríamos hacer una interpretación libre en la que la yegua es digna de maldición por el simple hecho de no esperar al caballo o, por otro lado, podríamos interpretar, de manera literal que la yegua es mala porque no espera a su hijo (Babiéca). Esta última parece haber gozado de más aceptación desde un punto de vista de la transmisión textual, pero cualquiera de ellas nos parece plausible. Sea como fuere, vemos que hay un denominador común: en ambos casos se hace referencia a una persecución en la que el héroe persigue al moro que le ha afrentado anteriormente, convirtiendo el conflicto en una cuestión de honor, puesto que, como hemos dicho antes, la vertiente más íntima del conflicto se relaciona directamente con la honra, uno de los temas más importantes –o el más importante– de la épica hispánica.

A partir de aquí, el rey moro consigue huir, gracias a la velocidad de su yegua, tal y como nos cuenta el narrador, que se ha vuelto a hacer cargo de las riendas del relato para acercarlo a su conclusión. Son importantes, para la caracterización del personaje, los siguientes versos (vv. 34-36): “Grandes gritos da al barquero / que le allegase la barca; el barquero es diligente / túvosela aparejada. / Embarcó muy presto en ella, / que no se detuvo en nada”. Estos versos ayudan a configurar al rey moro como un cobarde, incapaz de enfrentarse al héroe y que se huelga (es decir, se alegra) de ver una posibilidad de huida, tal y como se refleja en los vv. 30-33, especialmente en este

último: “Siete vueltas la rodea / alrededor de una jara; / la yegua, que era ligera, / muy adelante pasaba / fasta llegar cabe un río / adonde la barca estaba. / El moro desde que la vido / con ella bien se holgaba”. Esta cobardía que planteamos nos permite caracterizar negativamente a Búcar y, por contraste, valorar al Cid de un modo mucho más positivo, por sus acciones (defender a la colectividad simbolizada en Valencia y su honor familiar) y por las valoraciones que el narrador ha hecho sobre él.

Así, el final del poema supone el punto álgido del mismo. El conflicto termina con la huida de Búcar, pero la conclusión del romance queda abierta gracias a la última intervención del héroe, que nos dará su caracterización final y que está introducida por el narrador del siguiente modo: “Estando el moro embarcado, / el buen Cid llegó al agua / y por ver el moro en salvo / de tristeza reventaba, / mas con la furia que tiene / una lanza le arrojaba / y dijo: [...]”. Esta última intervención del narrador es especialmente significativa para la caracterización heroica y, además, está estratégicamente colocada, pues es posterior a la caracterización negativa que le hemos otorgado a Búcar. En primer lugar, reiteramos la importancia que tiene la caracterización positiva que implica el uso de “el buen Cid”, que ya ha aparecido antes en el poema. También nos informa el narrador de que la huida del rey musulmán le provoca tristeza y rabia, lo que le lleva a arrojarle una lanza. Más importante es, no obstante, la intervención del héroe en estilo directo. En ella el Cid ironiza con su enemigo: “y dijo: –Recoged, mi yerno, / arrecogedme esa lanza, / que quizá tiempo verná / que os será bien demandada”. El uso de “mi yerno” es claramente irónico, rozando, incluso, el sarcasmo, y hace referencia al plan que Búcar había urdido, un plan en el que convertía a doña Urraca en su enamorada (independientemente del sentido que le otorguemos en este caso). Decíamos que el final es abierto porque el propio héroe lo hace explícito con sus palabras, aludiendo a que la lanza que le ha arrojado le será demandada. Hay un deje premonitorio en sus palabras, pero es un nuevo conflicto que no nos interesa porque no se desarrolla en nuestra composición. Es otro final abierto que sugiere un posible final que no se nos da.

Es cierto que con estas últimas cuestiones podríamos pensar que el héroe recibe una caracterización bravucona y arrogante como sucede en otros romances, pero la realidad es, para nosotros, menos segura. Si atendemos al fragmento del *Cantar* del que se deriva nuestro texto, la actitud del Cid es similar, y, en cualquier caso, la situación bélica y de afrenta (puesto que Búcar ha sido el atacante y el foco del conflicto) parece

justificar este modo de actuar del héroe que muestra su fiereza y su fuerza para defender, sobre todas las cosas, su honor.

Así pues, a modo de conclusión, podemos decir que la caracterización heroica en este texto es dependiente de las valoraciones que el narrador hace sobre el héroe (que, aunque son pocas, son significativas) y de las acciones de ambos personajes, que pueden plantearse desde un punto de vista contrastivo que nos permitiría plantear, aunque con alguna reserva, el carácter maniqueo y arquetípico de los personajes en esta composición, del mismo modo que lo observábamos en el *Cantar de Mio Cid*. Así pues, aunque Díaz-Mas (2006: 93) anote a pie de página que el Cid actúa de manera bravucona, nuestra impresión es la de que el héroe se significa positivamente por su apego y arrojo en la batalla (que es, en última instancia, a lo que se dedican los nobles). La gran diferencia entre el episodio que se presenta en el *Cantar* y este es, sobre todo, que Búcar consigue huir, algo que tampoco es sorprendente ya que, recordamos, los romances tienen entidad poética propia.

5.3. “El destierro del Cid.”

Apunta Díaz-Mas (2006: 83) que este texto sólo se conserva gracias a la tradición oral moderna, especialmente en la tradición oral sefardí de Marruecos. Esta procedencia nos permite explicar alguna peculiaridad léxica de la composición, como es, por ejemplo, el caso de “sidi”, una versión más cercana al étimo árabe para usar el epíteto épico característico del héroe castellano por excelencia, el Cid. Es un romance que, como bien indica el título que Díaz-Mas propuesto, versa sobre el destierro del Cid, sobre los motivos que llevan a él y, en este caso, sobre la revocación del mismo por parte del rey, aunque, como veremos, el conflicto que plantea el destierro (que en este caso sí que encuentra una solución en el mismo texto) no es el único problema al que se deberá enfrentar el héroe. Sin ser un texto especialmente largo, puesto que sólo cuenta con veintiocho versos, esta composición nos permite acceder a la caracterización del héroe desde el punto de vista de los personajes casi en su totalidad, puesto que las intervenciones del narrador son mínimas.

Resulta algo complicado dar una estructura concreta para este texto, puesto que se construye enteramente sobre diálogos con una única intervención del narrador, una intervención que, consideramos, será de gran importancia, como veremos. Nuestra propuesta es, como ya hemos planteado en los dos romances anteriores, la de que el texto presenta una estructura tripartita, con un nudo, un planteamiento y un desenlace,

aunque en este caso la acción avanza de uno a otro gracias a mecanismos diversos, más allá de la linealidad, en los que nosotros entraremos de un modo muy escueto durante el análisis del tratamiento heroico que, como ya sabemos, es el que más interés nos suscita para este trabajo. De este modo, consideramos que el planteamiento (vv. 1-12) se construye sobre el diálogo que el rey y el Cid mantienen tras el regreso de este último y presentaría el primero de los conflictos a resolver, la orden de repartirse las tierras conquistadas con el conde Alarcos. El nudo vendría dado por la resolución de ese conflicto y la aparición de uno nuevo, el destierro. Comprendería los vv. 13-17 e incluiría la intervención del narrador y la orden de destierro que pronuncia el rey. En última instancia tendríamos el desenlace, en el que incluiríamos la respuesta del Cid a esa orden y la revocación de la orden de destierro que propugna el rey (vv. 14-28). Así pues, la perspectiva es, en este texto, dialéctica, puesto que son los diálogos los que construyen casi la totalidad del texto.

Como venimos diciendo, la estructura de este romance es, como es la de muchos otros, dialogada. En este caso, el diálogo se erige como el elemento estructural más importante, puesto que la presencia del narrador es casi testimonial (aunque precisamente por este motivo, los versos en los que aparece pueden considerarse de suma importancia). Ello implica que la caracterización del personaje heroico se nos dará desde dos puntos de vista diferentes: el de las acciones que lleva a cabo y el del personaje con el que dialoga, el rey.

El poema, pues, comienza con la intervención de un personaje cuya identidad nos es, en principio, absolutamente desconocida. Su intervención, como puede leerse en los dos primeros versos del romance, es una pregunta al Cid, el segundo personaje que participa en este diálogo, al que le pregunta dónde ha estado. Esta intervención sirve de preámbulo para presentar lo que será el primer conflicto del romance, tal y como habíamos apuntado. Es importante, sin embargo, hacer hincapié en el aspecto y la primera caracterización que hace el rey del Cid, una valoración que hará desde su propia perspectiva: “-¿Ande habéis estado, el Sidi, / que en corte no habéis entrado? / La barba traéis velluda, / el cabello ciezo y cano.” Vemos como el emisor del mensaje se dirige, con un apelativo (“el Sidi”) a un personaje que, intuimos, acaba de llegar. La pregunta con la que comienza sirve de preámbulo para plantear esa situación y genera unas expectativas que deberá resolver su interlocutor con la respuesta. Observamos, pues, como la pregunta va a servir no sólo para situarnos en un momento concreto, el instante en el que el Cid llega para ver al rey, sino que, además, presenta a uno de los personajes

y permite crear un contexto en el que van a suceder los conflictos. Además, vemos que en esa primera intervención del rey (sabremos que es el rey más adelante, aunque podemos intuirlo por la referencia a las cortes) hay una valoración sobre el aspecto físico del héroe, unas valoraciones que tienen su implicación simbólica, como es el caso de “La barba traéis velluda” (v. 2), en el que la barba poblada se erige como un símbolo de virilidad y fuerza, pero que además tienen un claro valor de marcador temporal, si atendemos a ese mismo verso que citábamos antes en combinación a otro de los elementos que en él aparece, la referencia al cabello “ciezo y cano”. El hecho de que la barba sea velluda, es decir, poblada, implica el paso del tiempo para su crecimiento, del mismo modo que el pelo encrespado conlleva una falta de cuidado y el hecho de que sea cano hace referencia, también, en el paso del tiempo. Desde la perspectiva del rey, pues, el Cid se presenta ante él con cierto aspecto desaliñado y después de haber estado un largo período de tiempo fuera, aunque el propio Cid será el que nos dé sus motivos en su primera intervención, que sólo dura un verso (“–Yo he estado en las batallas / con los moros guerreando”). Estas palabras sitúan al Cid en una de sus funciones principales, la de la guerra, como buen noble que es. En ese sentido, las palabras del Cid lo caracterizan como guerrero y se justifica, de este modo, el aspecto descuidado del que antes se ha percatado el rey.

Es en este momento cuando se introduce el primero de los conflictos a resolver, con una orden del rey, quien quiere obligar al Cid a repartir los beneficios de sus conquistas con el conde Alarcos: “–Viñas y castillos, el Sidi, / me han dicho que habéis ganado; / partirlas con el conde Alarcos / que aunque es pobre es buen fidalgo.”

El conde Alarcos, por la reacción que presentará el Cid, parece ser uno de sus enemigos. Sea como fuere, el rey ordena al Cid que reparta las tierras que ha conquistado con dicho conde, algo que provocará malestar en nuestro héroe, que responderá de manera muy arrogante, recuperando la idea que hemos visto en otros romances de negarse a besar la mano del rey (símbolo de vasallaje), y también explica que no quiere repartir sus tierras por el coste que ha tenido que pagar para conquistarlas. El punto álgido de esta intervención lo encontramos en los siguientes versos, que suponen una amenaza de muerte para el rey, algo que tampoco es del todo novedoso en los romances y que se convertirá en el conflicto central (por la posición que ocupa en el texto) del romance: “[...] si como estaba yo en diez años / tuviera yo quince años / la cabeza entre los hombros / al suelo te la hubiera echado”. Según Díaz-Mas (2006: 84) el verso 11 “da a entender que quien tan arrogantemente habla es un niño de diez años”.

Independientemente de esta cuestión, que es discutida por otros críticos, la parte importante es la que se contiene en el verso siguiente, la amenaza de muerte, que se justifica por toda una serie de cuestiones que el propio Cid enuncia en los versos anteriores (vv. 6-10). Resulta destacable, para nosotros, ver como el Cid comienza dirigiéndose al rey de un modo deferencial (“partirlas vos, mi señor rey, [...]”) y termina utilizando una segunda persona del singular (“tú”) para dirigirse a él. Podemos plantear, aunque sea de un modo hipotético, que lingüísticamente se refleja de este modo el enojo del héroe. En cualquier caso, tras la aparición de este conflicto llega la única intervención del narrador, que dice así: “unos miran a los otros, / nadie que fuera osado / sino era el conde Alarcos / que por su mal le ha buscado. / Sacó espada de su cinto / y al pie del rey la ha echado”. La composición omite todo lo que no es funcional para, de un modo dinámico, ponernos en una situación que implica dos cuestiones: el malestar que ha generado el héroe con sus palabras, combinado con el miedo que genera su persona (pues nadie se atreve a hacerle frente, salvo el conde) y la muerte de uno de los antagonistas, el conde Alarcos. Esta muerte es la que concluye el conflicto que antes planteábamos como central y es el que lleva al destierro del Cid, que queda enunciado al final de este nudo y que nos ayuda a conectar con el desenlace (vv. 16-17).

La actitud soberbia del héroe no se detiene aquí, el Cid anunciará, arrogante y orgullosamente, que no sale perdiendo con el destierro (vv. 18-26), como puede observarse en este fragmento: “–Si me destierres por un año / yo me destierro por cuatro. / Irme he de tus tierras brutas / de bárbaro y soldado, / irme he yo a las de mi padre / de duque y de fidalgo; / irme he de tus tierras brutas, / brutas y de malos paños, / irme he yo a las de mi padre / de sedas y de brocados. [...]”. Esta sensación de que el destierro no es tan dañino para el héroe como podría imaginar el rey, se refuerza con el uso de fórmulas (en los versos 19 y 21 y los versos 20 y 22) propias del sistema oral formulario que hacen hincapié, precisamente, en el aspecto negativo de las tierras del rey (“Irme he de tus tierras brutas”) en contraposición a las tierras del padre (“Irme he yo a las de mi padre / de duque y de fidalgo”). Esta actitud desafiante se atenúa desde la perspectiva de los personajes, algo que resulta palpable con el cambio de paradigma que se da en este romance y no suele darse en otros, un cambio que supone la revocación de la orden de destierro por parte del monarca: “–Aína, mis caballeros; / áina mis hijos de algo: / que un hombre tan valiente / no salga de mi reinado”. Es importante este diálogo porque tiene una implicación de suma importancia, puesto que la percepción del rey es la de que el Cid habla con valentía. Nosotros hemos considerado que, además, esta

implicación se hace más evidente cuando pensamos que está en estilo directo y que la idea se refuerza, también, si atendemos a la longitud de las intervenciones del Cid, largas porque justifican su soberbia, ya que él ha tenido que batallar y ha perdido hombres para conquistar las tierras que ahora el monarca quiere que reparta. Entramos, pues, en un juego de perspectivas en el que, como ya hemos venido diciendo, el narrador apenas ha participado. Las técnicas que funcionan en esta composición están, casi en su totalidad, en el diálogo y, desde ese punto de vista, la soberbia del Cid en este texto se nos presenta como valentía por el contexto situacional en el que se da, esto es, el Cid es valiente porque su arrogancia es un mecanismo de defensa, un mecanismo que pone en funcionamiento para mantener su honor intacto. Además, desde un punto de vista estrictamente textual, es necesaria esta arrogancia en el héroe, puesto que es una de las causas que permiten que se desarrollen los diferentes conflictos a los que hemos hecho referencia durante nuestra explicación.

En conclusión, el romance tiene una estructura en la que es posible identificar un planteamiento, que vendría dado por la intervención del rey y la respuesta del Cid y la posterior orden del rey al Cid para que comparta sus conquistas; un nudo, que comprendería la respuesta del Cid y la orden de destierro y un desenlace que se daría con la revocación de la orden de destierro, como ya apuntábamos al principio de este comentario.

Sea como fuere, cabe destacar que el tratamiento heroico en este texto consideramos que es especialmente significativo para ver la versatilidad de la figura del Cid en la literatura. Cuando hablábamos de las *Mocedades de Rodrigo* citábamos a Funes (2004), quien explicaba cómo era el trato del héroe cidiano en la épica tardía, en el que destacaba, principalmente, la soberbia y la arrogancia de un joven Rodrigo, algo que ha llevado a algunos críticos como Diego Catalán (tal y como anota Díaz-Mas, 2006: 83) a considerar que la composición de este texto es tardía. No obstante, hemos podido observar como, aun cuando el héroe parece hablar desde su juventud o en un momento cercano a ella (v. 11), esta soberbia se convierte, aquí, en una consideración de valentía y, por lo tanto, la caracterización heroica es absolutamente positiva desde ese punto de vista, que es, además, el punto de vista predominante en todo el texto, el que se deriva de los personajes. En ese sentido, la arrogancia del Cid no viene dada por otra cosa que no sea una defensa de lo que es suyo por derecho de batalla, por eso el rey entiende que un hombre que tanto ha ganado y que posee más riquezas que él no merece ser desterrado.

Este texto, pues, es un texto que prueba que el tratamiento heroico del Cid es muy variado, y que ni siquiera cuando se dan coincidencias el resultado es necesariamente el mismo que en otros textos, aunque sea un personaje literario que, como ya hemos dicho en varias ocasiones, se deriva del mismo personaje histórico, del que no sabemos (y, en realidad, tampoco nos interesa para este trabajo) cuál fue su actitud real frente a los diferentes conflictos a los que tuvo que enfrentarse.

5.4. “Las almenas de Toro”.

El siguiente texto es algo difícil de contextualizar, puesto que reúne y funde algunos temas distintos de la épica hispánica. La referencia a la ciudad de Toro (actualmente un municipio de la provincia de Zamora) nos sitúa ya en la temática de las luchas por la corona que llevan a cabo los hijos de Fernando I. Sin embargo, Díaz-Mas anota lo siguiente: “[...] parecen haberse entremezclado aquí recuerdos de otros episodios (históricos y legendarios) de las mismas luchas fratricidas:²⁷ el cerco de Zamora, los amores incestuosos entre Alfonso VI y su hermana Urraca [...] entre otros” (2006: 65). Así pues, la temática de este romance ha padecido una reelaboración literaria significativa, algo que puede resultar interesante para el tratamiento heroico del Cid.

Al ser un texto tan corto, la complicación es aún mayor si cabe. Vamos a ver que la composición va a omitir todo lo que no sea estrictamente funcional, hasta el punto que, como veremos, el narrador tiene muy pocas intervenciones: interviene en el planteamiento e introduce, en el nudo, dos diálogos en estilo directo. Todo ello significa que el texto presenta una condensación de sentido alta y que todos los elementos que funcionan en él se van a significar especialmente.

Estructuralmente el texto presenta un nudo (vv. 1-5), un nudo (vv. 6-12) y un desenlace (vv. 13-17) muy claros. En el primero, se nos presenta el espacio y a dos de los personajes principales, la doncella vestida de luto (que, según anota Díaz-Mas, la mención a la ciudad de Toro indica que es Elvira, aunque no se la nombre en todo el texto) y el rey Alfonso VI.²⁸ En ese mismo punto se hará explícita la intención del rey, como veremos. En el nudo se presentará otro personaje, el que más nos interesa a

²⁷ Se refiere a las luchas entre Sancho, Elvira y Urraca, que en los romances se representa, sobre todo, con los episodios del sitio de Zamora.

²⁸ Alfonso VI no sitió ni Toro ni Zamora, fue Sancho quien lo hizo. Vemos como el texto funde distintos episodios entremezclando distintos personajes que, aunque se relacionan de un modo u otro con los acontecimientos, no participaron en ellos.

nosotros, el Cid, quien revelará al rey la identidad de la doncella (aunque, como ya decíamos, sin nombrarla en ningún momento), lo que nos llevará al conflicto principal del romance: la furia del rey hacia la que es su hermana y la intervención del Cid en favor de la doncella. Esta defensa nos lleva al desenlace, en el que el rey ordenará al Cid que se marche y éste, en una muestra de orgullo, lo hará de buen grado. Todas estas cuestiones las vamos a concretar con un análisis más profundo, sin embargo, estas cuestiones que hemos tratado sirven para plantear, *grosso modo*, una estructura textual.

De este modo, el texto comienza con una intervención del narrador que ya deja constancia de cuáles van a ser sus funciones en este texto: presentar el espacio y a los personajes y, por lo tanto, llevar las riendas del relato. Más adelante veremos que también nos introduce los diálogos en estilo directo, pero eso no sucederá hasta el nudo. El narrador, pues, nos sitúa en un espacio concreto, Toro, que tal y como veníamos diciendo nos remite a las guerras fratricidas entre los hijos de Fernando I. Esta situación espacial se nos da de un modo muy concreto y sirve para introducir de un modo rápido y fluido al personaje que será causa del conflicto, la doncella: “En las almenas de Toro / allí estaba una doncella / vestida de paños negros, / reluciente como estrella”. De este personaje, sabemos, pues, que viste ropas de duelo –quizás, como anota Díaz-Mas (2006: 65), por guardar luto a su padre, Fernando I– y que reluce, es decir, que es bella. Todo esto es funcional, puesto que no hay descripción de ningún tipo y sólo se destaca aquel rasgo que es necesario para introducir el argumento que sirve de base para este romance: “Pasara el rey don Alonso, / namorado se había d’ella”. Esta doncella, que viste de luto y está resplandeciente, enamora a primera vista al rey Alfonso, que está en Toro, en principio, para sitiar la ciudad, pero el narrador nos cuenta, para terminar de introducir el hilo argumental del romance, las intenciones que tiene el rey al ver a la muchacha: “Dice, si es hija de rey, / que se casaría con ella, / y si es hija de duque / serviría por manceba”. Independientemente de que el rey plantee casarse o no con ella, según si esta posee sangre real o no, es lícito llamar la atención sobre las intenciones amorosas (que parecen bastante encaminadas al contacto carnal) del rey hacia la doncella. Así, pues se cierra el planteamiento.

El nudo comienza justo después de esta declaración de intenciones por parte del rey Alfonso. El narrador, introduciendo un personaje nuevo al que llama por su epíteto épico característico, el Cid y caracterizándolo como “bueno” (v. 6), un personaje del cual nos va a introducir, además, su discurso en estilo directo, otra de las funciones que lleva a cabo el narrador en este texto. El estilo directo supone, como ya hemos

explicado en otros comentarios, la máxima actualización del discurso, de modo que lo que se contiene en estos diálogos suele ser especialmente significativo, y más en un romance tan breve como este. Es en este diálogo en el que el Cid revela al rey la verdad sobre la identidad de esta (hasta ahora) anónima doncella: “–Vuestra hermana es, señor, / vuestra hermana es aquélla”. Recordemos que las implicaciones que tiene que esta doncella sea su hermana son de suma importancia, puesto que está litigando con ella en la guerra. También, como apuntan algunos críticos, hay un cruce aquí con los amores incestuosos que mantienen Alfonso VI (personaje que aparece en nuestro romance) y Urraca,²⁹ hermana de este último, pero esta vez los amores los mantiene con otra de sus hermanas, Elvira. Sea como fuere, y como no podía ser de otra forma, la presencia de su enemiga pone de manifiesto la furia del rey hacia ella, tal y como puede apreciarse en el v. 8 (“–Si mi hermana esa es –dijo el rey–, / fuego malo encienda en ella”). Esta revelación llevará al rey a pedir la muerte de su hermana en los vv. 9-10, lo que provocará la reacción del Cid, defendiendo a la doncella. A este respecto son importantes los versos 9-12, que son los que, además, cerrarán el nudo de esta composición: “[...] Llámenme mis ballesteros, / tírenle sendas saetas / y aquel que la errare / que le corten la cabeza.– / Allí hablara el buen Cid, / de esta suerte respondiera: / –mas aquel que le tirare / pase por la misma pena”. El Cid desafía, claramente, la autoridad regia con su intervención en defensa de la hermana del rey.³⁰ Esta defensa del Cid viene reforzada no sólo por el estilo directo en el que se nos da, sino porque el Cid ha vuelto a ser caracterizado como “bueno” por el narrador en el momento de introducir el diálogo, algo que, necesariamente, implica al oyente colectivo a favor del héroe, independientemente de la actitud que presenta.

Este desafío nos lleva a la resolución del conflicto. La trama argumental se resolverá en los últimos cinco versos (vv. 13-17), en los que habrá dos intervenciones en estilo directo: una del rey (muy corta y que sirve, básicamente, como resolución al conflicto entre él y el Cid) y una del héroe castellano, más extensa y que supone una muestra de orgullo y pundonor: “–Íos de mis tiendas, Cid, / no quiero que estéis en ellas. / –Pláceme –respondió el Cid– / que son viejas y no nuevas; / irm’he yo para las mías / que son de brocado y seda, / que no las gané holgando / ni bebiendo en la

²⁹ Nosotros respetamos la interpretación de Díaz-Mas (2006: 65) de que la doncella que aparece en el romance es Elvira, pero la falta de referencias a cualquiera de las dos nos sugiere que el personaje femenino de este romance podría ser, perfectamente, Urraca. Si bien esta polémica a nosotros no nos atañe, consideramos que es necesario mencionarla.

³⁰ Algunos críticos apuntan que el motivo por el cual el Cid defiende a la doncella es porque rivaliza amorosamente con el Rey por ella.

taberna: / ganelas en las batallas / con mi lanza y mi bandera”. El rey expulsa al Cid de sus tiendas, como podemos leer en el verso 13. Hay, pues, una suerte de destierro (que, en realidad, no es tal, puesto que sólo lo expulsa de las tiendas de campaña desde las que se organiza el sitio) como en otros romances provocado por la oposición del Cid a una orden del rey. El Cid, lejos de avergonzarse de sus acciones o de disculparse por su comportamiento, se enorgullece de lo que ha hecho y lo hace explícito (“Pláceme”, responde de manera explícita a la orden del rey en el v. 14), para después despreciar los bienes del rey de un modo similar al que ya hace en el texto “El destierro del Cid”, que ya hemos comentado en este trabajo,³¹ criticando la calidad de sus tiendas de campaña. Ese desprecio se refuerza con los últimos dos versos, que suponen el punto álgido de la arrogancia en sus intervenciones y el final del poema (vv. 16-17): “que no las gane holgando [sus tiendas] / ni bebiendo en la taberna: / ganelas en las batallas / con mi lanza y mi bandera”. El Cid defiende su honor y sus decisiones amparándose en su valor militar y lo que con su belicismo ha logrado. En ese sentido se contrapone al rey, de quien podemos entender que no hizo nada para ganarse sus tiendas, salvo nacer rey, es decir, pertenecer a un linaje real.

En conclusión, estamos ante un romance cuya interpretación es complicada, puesto que, por su brevedad, el sentido queda condensando en muy pocos versos y, además, hay una reelaboración literaria de diferentes episodios, tanto históricos como de la épica hispánica. Es interesante, no obstante, ver la variedad de registros que presenta el personaje cidiano en este texto tan corto. Es un personaje que se nos presenta como bueno desde el punto de vista del narrador implicando al oyente colectivo de modo que la caracterización del héroe sea positiva. Es por este motivo por el que las acciones del héroe pueden interpretarse de un modo positivo, aun cuando estas sean arrogantes. En cualquier caso, el héroe no presenta únicamente un carácter arrogante en este texto. Tal y como indica una parte de la crítica, en este texto, lo que parece mover al Cid en primera instancia son motivos amorosos, en ese sentido el héroe intercedería por una persona a la que quiere requerir de amores. El desafío, pues, obedece a esos motivos, lo que puede justificar esa arrogancia que, sin duda, está presente y queda reforzada, sobre todo, por esos últimos dos versos, pero no deja de ser llamativo que, en este trato del héroe en el que incluso la arrogancia puede ser vista como algo positivo gracias a la

³¹ Cfr. sección 5.3 de este mismo trabajo.

caracterización que hace el narrador de él y por la situación en la que se da, se entrevé, aunque sea de un modo implícito, una cierta dimensión humana en el héroe.

5.5. “Cabalga Diego Laínez”.

Este texto recuerda, en muchos sentidos, al texto de “La jura de Santa Gadea” que hemos comentado también en este trabajo. Sea como fuera, aunque haya elementos que puedan remitirnos a ese texto y aunque el tratamiento heroico es, en algunos aspectos, similar, el motivo temático que presenta esta composición es distinto y algo más complejo, puesto que no se puede explicar únicamente con este texto, sino que tenemos que hacer alusión a un romance que nosotros no comentaremos en este trabajo, puesto que el Cid sólo aparece nombrado, el romance número trece de la edición del *Romancero* de Paloma Díaz-Mas, “Quejas de Jimena” (2006: 77). El argumento de este episodio es, básicamente, que Rodrigo Díaz mató al conde Lozano, padre de Jimena, porque este afrentó a su padre, Diego Laínez. En ese momento, para pedir compensación, Jimena demanda al rey que concierte un matrimonio con el Cid. El rey mandará una carta a Diego Laínez que partirá junto con sus caballeros y su hijo a ver al rey para tomarle juramento y, con total seguridad, casar al Cid con Jimena. Este último punto es el que desarrolla el texto que tenemos entre manos. En nuestra composición se narra desde el momento en el que Diego Laínez y su séquito cabalgan a ver al rey hasta el momento en el que el Cid es expulsado de las tierras del rey, aunque no con un destierro que se exprese de un modo explícito. Este desarrollo puede variar según la versión de los textos, pero, en cualquier caso, este es el desarrollo que a nosotros nos interesa. Según apunta la crítica, es un tema que parece derivarse de la épica tardía y, en concreto, de las *Mocedades de Rodrigo*, algo que podría tener ciertas implicaciones en cuanto al tratamiento heroico si atendemos a estudios como el de Funes (2004) –entre otros– que ya hemos citado en el análisis del texto épico.

Para este texto hemos planteado una estructura en cuatro partes, siendo la primera el planteamiento (vv. 1-12), que comprende la descripción del viaje de Diego Laínez y su llegada a Burgos, y la última el desenlace (vv. 33- 43), en la que se encuentra la orden de destierro.³² Entre esas dos partes encontramos dos conflictos diferentes, que conformarían el nudo (vv. 13-32). No obstante, al haber dos conflictos diferenciados en

³² Como veremos, el destierro no se expresa como tal, pero parece lógico pensar que, tras las acciones del Cid y todas las referencias bélicas que se podrán ver a lo largo del texto, el Cid entrará en contienda con el rey.

extensión en cuanto al número de versos y en importancia en relación al desenlace, hemos dividido el nudo en dos partes de este modo: en los vv. 13-21 encontramos el primer conflicto con la llegada de Rodrigo a Burgos, en el que algunos hombres del rey hablan de que en la compañía de Diego Laínez viene el hombre que mató al Conde Lozano, aunque nadie se atreve a enfrentarse al Cid cuando este se lo recrimina. Este conflicto es útil, sobre todo, para conectarlo con el texto de “Quejas de Jimena” del que antes hemos hablado. El segundo conflicto (vv. 22-32) viene dado por la reticencia del Cid a aceptar su relación de vasallaje con el rey, aunque en este caso los motivos son diferentes a otros textos que hemos visto (como “La jura de Santa Gadea” o “El destierro del Cid”) en el que esa actitud está justificada, como veremos en un análisis más profundo.

Entrando ya a analizar el contenido y cómo funcionan las estrategias narrativas de esta composición, es lícito comentar que el planteamiento (vv. 1-12) está dominado, completamente, por la voz del narrador. El narrador es, pues, quien llevará las riendas del relato en este texto, y entre sus funciones estará presentar a los personajes, contarnos las acciones de los personajes e implicar al oyente colectivo. Los tres primeros versos nos sirven para situarnos en una acción concreta, el viaje de la compañía de Diego Laínez, presentarnos a sus acompañantes y destacar a uno por encima del resto: “Cabalga Diego Laínez / al buen rey besar la mano; / consigo se los llevaba / los trescientos hijos d’algo, / entr’ellos iba Rodrigo / el soberbio castellano”. No es gratuita la aparición de “los trescientos hijos d’algo”, su presentación es absolutamente necesaria porque se recuperará al final de la composición, como comentaremos en su momento. También resulta significativa la singularización de Rodrigo (al que tacha de “soberbio”, consideramos nosotros que en el sentido negativo del término) por encima del resto, primero por ser el personaje principal y en última instancia por ser el personaje del que emanarán todos los conflictos de este texto. Esta singularización se recoge en los siguientes siete versos (vv. 4-10), en los que establece una especie de dicotomía entre las mesnadas de Diego Laínez y el Cid: “Todos cabalgan a mula, / sólo Rodrigo a caballo; / todos visten oro y seda / Rodrigo va bien armado; / todos espadas ceñidas, / Rodrigo estoque dorado; / todos con sendas varicas, / Rodrigo lanza en la mano; / todos guantes olorosos, / Rodrigo guante mallado; / todos sombreros muy ricos, / Rodrigo casco afilado / y encima del casco lleva / un bonete colorado”. Podemos observar como cada segundo hemistiquio –que comienzan todos excepto el último, con el nombre del héroe (“Rodrigo”)– marca un contraste con los caballeros de Laínez. Así

pues, hay referencia a la montura de los caballeros (mulas) y a la del Cid (caballo, siendo él el único que cabalga en este tipo de montura), una mención que no es baladí, puesto que, como veremos, se recupera la idea al final de la composición; también hay referencia a las ropas elegantes que visten los caballeros y la armadura que viste Rodrigo; así como a las armas ornamentales de unos y las armas de guerra del otro. Todos los elementos que se contrastan nos transmiten dos ideas básicas que son fundamentales para la correcta interpretación de este texto: la primera, que los caballeros y Diego Laínez van a ver al rey como vasallos ejemplares, sin ninguna intención maliciosa, mientras que el Cid se ha ataviado para la guerra. La segunda es que este hecho de ir armado y acorazado a ver al rey supone un indicio del conflicto que va a venir e implica, también, un tratamiento agresivo del personaje heroico.

De este modo, en el planteamiento se nos ha presentado una situación en la que se nos explicita que esta compañía de guerreros (nobles todos ellos, pues son “hijos dalgo”) va a ver al rey para someterse a él como vasallos, un rey que, además, el narrador ha caracterizado como “bueno” –algo que implica al oyente colectivo– y todo esto contrasta, de un modo claro, con la actitud de Rodrigo, cuyo atavío ya es un indicio de la conflictividad que se va a desatar en el poema. Esta caracterización nos ha servido para situar a varios de los diferentes personajes que se van a ver en este romance, en concreto tres: Diego Laínez, Rodrigo y la compañía de trescientos guerreros. El narrador, una vez nos ha hecho esta descripción, extensa para marcar el contraste incidiendo hasta seis veces en él, nos indica que la compañía llega a Burgos donde se encuentra con el rey, que es el último personaje que faltaba por aparecer en escena, aunque ya había sido nombrado con anterioridad– (vv. 11-12).

El relato sigue, en los dos primeros versos del primer conflicto (vv. 13-14), en manos del narrador, que nos relata, no sin crear cierta tensión narrativa, la inquietud y las palabras que intercambian los miembros del séquito real que llevan a una afirmación contundente (v. 15): “–Aquí viene entre esta gente / quien mató al conde Lozano.–” Ya hemos dicho que este hecho permite conectar el argumento de este romance con el argumento de un romance anterior, sin embargo, también sirve para caracterizar el respeto (aunque sea mediante el miedo) que impone el héroe, puesto que en el v. 14 se afirma que estos guerreros sólo se atreven a enunciarlo en baja voz o bien sólo se atreven a pronunciarlo. Refuerzan esta idea los siguientes versos, que son los que cerrarán este conflicto, cuya función podemos afirmar que ha sido la de intensificar la caracterización soberbia y altanera del héroe (vv. 16-21): “Como lo oyera Rodrigo / en

hito los ha mirado; / con alta y soberbia voz / d'esta manera ha hablado: / –Si hay alguno entre vosotros / su pariente o adeudado / que le pese de su muerte, / salga luego a demandallo; / yo se lo defenderé, / quier a pie quier a caballo.– / Todos responden a una: / –demándelo su pecado.–” Observamos como en este caso el refuerzo viene dado por dos estrategias compositivas de signo distinto. Por un lado, la caracterización del personaje que hace el narrador. Si no ha usado (ni usará en todo el romance) el epíteto épico característico del héroe (“Cid”), lo cual ya implica un tratamiento distanciado, un tratamiento negativo del héroe; caracteriza, además sus palabras como “soberbias” (v. 17). Por otro lado, las acciones del propio héroe se encaminan hacia esa interpretación. El narrador introduce un diálogo en estilo directo, siguiendo con sus funciones de llevar las riendas del relato, función que no delega en ningún personaje, en el que Rodrigo lanza un reto a aquellos que se sientan afrentados por la muerte del conde Lozano, algo de lo que los cortesanos del séquito real pretenden desentenderse (v. 21). Este conflicto refuerza toda la carga negativa del Cid en este texto y vuelve a poner de realce el carácter belicista y soberbio que ya habíamos destacado en el contraste que establecía el narrador entre los hombres de su padre y él mismo, un carácter que muestra el nulo arrepentimiento del héroe por la muerte del conde (aunque podríamos discutir que se trate de un héroe en este texto, como han hecho algunos estudiosos).

El segundo conflicto es, como decíamos, más importante desde la perspectiva, sobre todo, que se relaciona con el desenlace del romance. Lo veremos en su debido momento, pero es importante no perderlo de vista. Consideramos que es un conflicto que debe tratarse por separado del primero porque no se deriva de él, sino que es completamente distinto, una vez que los cortesanos han desestimado el desafío de Rodrigo. De este modo, el narrador, retomando las riendas del relato, nos narra de nuevo como Rodrigo se significa por encima del resto, tal y como puede observarse en los vv. 22-23: “Todos se apearon juntos / para al rey besar la mano; / Rodrigo se quedó solo / encima de su caballo”. Rodrigo, pues, se mantiene erguido sobre su caballo, señal de que no accede a convertirse en vasallo del rey y a aceptar su voluntad (recordemos de nuevo que todo esto se relaciona con lo que ya hemos explicado del texto “Quejas de Jimena”) mientras el resto de personajes besan la mano del rey. No será hasta que se lo pida su padre, Diego Laínez, (vv. 24-26) que Rodrigo accederá, al menos aparentemente, a besar las manos del rey. El diálogo se nos da en estilo directo introducido por el narrador mediante el uso de una fórmula propia del sistema oral formulario (“bien oiréis lo que ha hablado”), con lo cual la implicación de esa

intervención es máxima, y generará unas expectativas que se resolverán –al menos, insistimos, en apariencia– con la intervención del Cid, que se introducirá, también, por el narrador, quien asimismo nos ofrecerá una valoración de las palabras del Cid y del sentir del personaje en el momento en el que oye a su padre (vv. 27-30): “Desque Rodrigo esto oyó / sintiose más agraviado; / las palabras que responde / son de hombre muy enojado: / –Si otro me lo dijera / ya me lo oviera pagado; / mas por mandarlo vos, padre, / yo lo haré de buen grado.–” El narrador nos ofrece los motivos del Cid para actuar como lo hará en los versos siguientes y estos se relacionan con el agravio que le supone que sea su padre quien le ordene someterse a la voluntad regia. Ese agravio es lo que justifica que el Cid hable como “hombre muy enojado”, esta caracterización de personaje elato se funde, también, con la de un hombre soberbio, cuyo orgullo acaba de ponerse en jaque por su padre, el único hombre, al parecer, de quien no puede negarse a acatar una orden. Sin embargo, las acciones que llevará a cabo a continuación (vv. 31-35) no cumplen con lo prometido al padre: “Ya se apeaba Rodrigo / para el rey besar la mano; / al hincar la rodilla / el estoque se ha arrancado”. El signo de sumisión vasallática (“hincar la rodilla”) se convierte en una amenaza directa a la vida del rey, puesto que el héroe aprovecha el movimiento para desenvainar su estoque. Cierran este segundo conflicto los vv. 33-35, que nos llevarán, seguidamente, al desenlace del poema. Esos tres versos recogen, básicamente, la expulsión del Cid (al que tacha de diablo) por su fiereza y sus intenciones.

A partir de aquí, comienza el desenlace, en el que el narrador vuelve a recuperar las riendas del relato tras haber introducido una intervención en estilo directo por parte del rey. La reacción de Rodrigo a la orden de expulsión del rey no se hace esperar (vv. 36-39): “Como Rodrigo esto oyó / apriesa pide el caballo; / con una voz alterada / contra el rey así ha hablado: / –Por besar mano de rey / no me tengo por honrado, / porque la besó mi padre / me tengo por afrentado.–” Decide partir de ahí lo más rápido posible, no sin antes hacer hincapié, de nuevo, en la sensación de agravio que le produce tener que someterse al rey. En este sentido los vv. 38-39 que ya hemos citado son especialmente significativos. Nótese que son idénticos a los vv. 26-27 del romance “La jura de Santa Gadea”, que ya hemos comentado en este trabajo. No obstante, la significación en ambas composiciones es diferente: aunque en ambos textos esos versos hacen referencia a los motivos del Cid para actuar del modo en que actúa, en el presente escrito refuerza la idea que ya ha enunciado en el v. 27. Además, el contexto en el que se enuncian las palabras es distinto, no podemos justificar, en este caso, la soberbia

como un rasgo que se puede disculpar por la situación en la que se enmarca, sino como un rasgo inherente al propio personaje. En cualquier caso, todas estas implicaciones se concretan en los últimos cuatro versos (vv. 40-43): “En diciendo estas palabras / salido se ha de palacio. / Consigo se los tornaba / los trecientos hijos dalgo; / si bien vinieron vestidos / volvieron mejor armados / y si vinieron en mulas / todos vuelven en caballos”. El conflicto se resuelve con la partida del Cid, pero también con un cambio de lealtades. Las mesnadas de Diego Laínez han pasado a formar parte del séquito de Rodrigo. Por este motivo era necesario anunciar a los trescientos hombres que cabalgaban con Diego Laínez, porque reaparecen aquí, al final, acompañando al héroe a lo que podemos intuir será su destierro. Desde ese punto de vista los dos últimos versos son muy importantes, porque contrastan con el tratamiento del personaje al principio. Los trescientos caballeros de Diego Laínez, que iban vestidos de manera elegante y que cabalgaban en mula, van ahora ataviados para la guerra y cabalgan a caballo, porque han adquirido los mismos rasgos que el héroe, que, aunque arrogante, sigue siendo, a juzgar por el miedo que inspira, un diestro guerrero. Algunos críticos como Di Stefano han propuesto, tal como recoge Díaz-Mas (2006: 82) que estos caballos con los que ahora cabalgan los trescientos caballeros son los que han adquirido derrotando al rey. Como nosotros no vemos ningún indicio en el texto de que haya habido una batalla en la que Rodrigo haya vencido al monarca, consideramos que el cambio de monturas inexplicable desde un punto de vista lógico es, simplemente, una estrategia narrativa para explicitar el cambio de lealtad de los caballeros.

En conclusión, estamos ante un texto en el que predomina el tratamiento altanero y soberbio del héroe, un personaje que se enorgullece de haber dado muerte al conde Lozano y que no plantea, en ningún momento, someterse a la autoridad regia y convertirse en vasallo del rey, por lo que desafiará al monarca y se verá obligado a partir de su palacio. Es evidente que este texto guarda una relación muy estrecha con el romance “Quejas de Jimena”, como ya hemos comentado en diversas ocasiones, pero lo que parece elemental en este texto es observar como en los romances, hasta ahora, hemos visto un tratamiento heroico que nunca es el mismo, algo que apunta hacia un héroe polifacético que se representará de un modo u otro según las necesidades textuales y compositivas de cada cantar de gesta o romance.

5.6. “El Cid pide parias al moro”.

Para este análisis vamos a trabajar con dos textos que versan sobre el mismo motivo temático, aunque presentan divergencias entre ellos. Son textos independientes, por lo que nuestro análisis también lo será. Tal como indica Díaz-Mas (2006: 86), el origen del romance que tenemos entre manos es desconocido, aunque parece que el tema que trata es recurrente desde una época bastante temprana. El episodio sobre el que versa el romance es histórico. El texto nos relata cómo el caballero fue a Sevilla a reclamar unos impuestos al rey Al-Motamid, que se los debía al rey de Castilla. Esto sucedió en el año 1079, según estiman algunos historiadores. Es importante señalar este hecho, puesto que, como recoge Díaz-Mas en la página que antes hemos señalado, la teoría de Menéndez Pidal sobre el destierro del Cid en el *Cantar de Mio Cid* pasa por la falsa acusación (que hacen los enemigos de don Rodrigo Díaz de Vivar) de que el héroe se apropió indebidamente de las parias que fue a reclamar para el rey. Para justificar esta teoría, Montaner Frutos recoge en su edición lo que él llama la “Prosificación cronística de parte de los versos iniciales perdidos”, y anota sobre ella lo siguiente:

La hoja inicial del manuscrito se ha perdido. Ello supone que se han perdido entre veinticinco y cincuenta versos, en los cuales el *Cantar* sólo podía referir la llegada de la orden de destierro y hacer quizá una alusión a su causa, la falsa acusación contra el Cid de haberse quedado parte de las parias o tributos que, en nombre del rey Alfonso, don Rodrigo había ido a buscar a Sevilla [...]. La versión prosificada en la *Crónica de Castilla* permite ofrecer este fragmento de texto perdido, en el que se descubren posibles versos del *Cantar* [...]. (2007: 15)

No es menor la importancia, en ese sentido, que tienen los versos 109-112 del *Cantar de Mio Cid*, que ya hemos comentado en el apartado correspondiente, pero que recuperamos aquí: “El Campeador / por las parias fue entrado, / grandes averes priso / e mucho sobejanos; / retovo d’ellos / cuanto que fue algo, / por én vino a aquesto / por que fue acusado”. En estos versos, que hemos comentado en el episodio del engaño del héroe a los judíos Rachel y Vidas en el apartado correspondiente del *Cantar de Mio Cid*, Martín Antolínez, uno de los hombres de confianza del Cid, alude a este episodio de la falsa acusación para explicar a los judíos a los que pretenden engañar por qué ha sido desterrado el Campeador. Estamos, pues, ante un episodio histórico que, verídico o no, tiene recurrencia desde, por lo menos, el siglo XIII, puesto que aparece en el *Cantar*. Eso no significa, de todos modos, que en los textos que tenemos entre manos se deriven, directamente, de la épica antigua.

Sea como fuere, los romances van a tratar este hecho de un modo diferente con finales distintos y con un tratamiento heroico, que es lo que nos interesa, algo diferente

en algunos aspectos a lo que hemos visto hasta ahora. Al ser el primero de los textos más breve que el segundo, va a presentar un mayor nivel de condensación informativa.

5.6.1. Texto A.

Consideramos que el texto se estructura en tres partes: un planteamiento (vv. 1-6) en el que se nos introducen los personajes y el espacio, un nudo (vv. 7-13) en el que se presenta y desarrolla el conflicto (el rey musulmán no quiere pagar las parias que debe al rey de Castilla) y un desenlace (vv. 14-17) en el que se va a resolver ese conflicto con el pago que efectuará el rey.

El planteamiento comienza con la intervención del narrador –que sólo aparecerá en esta parte del texto–, quien, llevando las riendas del relato, nos sitúa en un espacio determinado (“el val de las Estacas”) por el que el Cid cabalga a mediodía. Esa referencia al mediodía parece no tener serias implicaciones, pero, en cualquier caso, nos da también una coordenada temporal concreta. Así pues, en el primer verso nos ha dejado entrever cuáles son sus funciones en este planteamiento (y sólo en el planteamiento porque, como ya hemos enunciado, no vuelve a aparecer en todo el texto): llevar las riendas del relato y presentar a los personajes. La presentación de los personajes no es, sin embargo, objetiva. El narrador, que es el filtro a través del cual nos llega toda la información en esta primera parte nos dice, en el segundo verso: “[...] / en su caballo Babieca, / oh, qué bien que parecía”. Este segundo hemistiquio se refiere al aspecto físico del Cid, del que dice que trae buen aspecto. Esta valoración, que parece pueril e inocente, no lo es. El Cid, desde el principio, recibe una marca positiva que contrasta con el v. 3, en el que el narrador presenta al otro personaje que aparece en este romance, el rey moro, al que no califica ni positiva ni negativamente. A partir de ahí, los tres últimos versos del planteamiento se corresponden con el parlamento de este rey, que se expresará en estilo directo, un diálogo que introducirá el narrador, ejerciendo la última de las funciones en este texto. Esto implica, necesariamente, que el tratamiento heroico y el desarrollo de los acontecimientos debe darse desde el diálogo que mantendrán los dos y de la relación entre ambos personajes. Esta intervención es la que abre la veda: “dijo: –Bien vengas, el Cid; / buena sea tu venida, / que si quieres ganar sueldo / muy bueno te lo daría / o si vienes por mujer / darte he una hermana mía”. Esta bienvenida presenta a un rey que respeta al Cid, un rey que le ofrece al héroe convertirse en su mercenario (“sueldo”, en este sentido, parece hacer referencia a eso, según apuntan algunos críticos) e, incluso, casarlo con una de sus hermanas. Así pues,

en el planteamiento se narra la llegada del Cid y el encuentro con el rey, quien le da la bienvenida.

No obstante, el Cid, ya en lo que hemos considerado el nudo, declarará sus intenciones respondiendo con contundencia a las ofertas del musulmán: “–Que no quiero vuestro sueldo / ni de nadie lo querría; / que ni vengo por mujer, / que viva tengo la mía. / Vengo a que pagues las parias / que tú debes a Castilla”. Nótese que la ausencia de narrador para introducir las intervenciones de los personajes dota al diálogo de dinamismo, de velocidad. Esto se relaciona con la condensación de sentido que presenta este texto, que tiene únicamente diecisiete versos. Desde ese punto de vista, el diálogo también es ágil: el Campeador desecha la oferta del rey, puesto que su función como guerrero es voluntaria, no porque reciba remuneración o quiera recibirla (“no quiero vuestro sueldo / ni de nadie lo querría”) y declara cuál es el motivo que le ha llevado ahí: debe recaudar el tributo que el rey musulmán debe pagar al rey de Castilla, al que reconoce como superior. Esta intención es la causa del conflicto central del romance: “–No te las daré yo, el buen Cid / Cid, yo no te las daría; / si mi padre las pagó / hizo lo que no debía”. El rey mantiene su postura respetuosa con el Cid, al que califica de “bueno”. Este hecho es de suma importancia, puesto que la verosimilitud que se logra con el estilo directo abre más las expectativas del oyente y también lo implica de un modo más claro. En este momento de implicación máxima es un personaje, el que podríamos entender como el antagonista (siempre, claro está, con cautela), el que nos dice, explícitamente, que el Cid es bueno. Su motivo es, aparentemente, temporal, no quiere pagar porque a él ya no le corresponde hacerlo, del mismo modo que tampoco le correspondía a su progenitor, como indica Díaz-Mas (2006: 87). En esta sucesión dinámica de intervenciones, la del Cid no se hace esperar y amenaza al rey para que se decida a pagar (v. 12), aunque la intervención del verso 13 (último verso del nudo), “–No lo harás así, buen Cid, / que yo buena lanza había”, deja patente que el rey musulmán no piensa pagar, pero incide, por segunda vez, en el carácter bueno del Cid, reforzando así esa caracterización positiva que había comenzado a presentar el narrador en el planteamiento.

No es baladí que el texto se resuelva en las dos últimas intervenciones (vv. 14-17), puesto que los diálogos mantenidos entre el Cid y el rey moro han generado unas expectativas que deben resolverse por parte de los personajes. En ese momento, las distintas amenazas y la reticencia del rey a pagar han generado una tensión narrativa que ahora debe descargarse, bien con un conflicto armado, bien con el pago de las parias.

De este modo, el Cid recupera la idea de la resistencia violenta por parte del rey musulmán y le responde. Esta respuesta confirma que el Cid no acobarda, que confía en sus posibilidades de vencer en un conflicto, pero que éste se puede evitar pagando las parias. En ese sentido, el héroe presenta una doble vertiente: una vertiente que podríamos llamar “arrogante” (entrecorrido porque no es que tengamos un personaje elato, sino un personaje seguro de sí mismo) y una vertiente serena, deseosa de evitar el conflicto si es posible, aunque no renuncie al conflicto si no hay más remedio, con una amenaza medio escondida entre sus palabras (vv. 14-16): “–En cuanto a eso, rey moro, / creo que nada te debía, / que si buena lanza tienes / por buena tengo la mía; / más da sus parias al rey, / a ese buen rey de Castilla”. Es interesante ver, aunque sea de manera anecdótica, como esa buena caracterización del rey castellano mediante las palabras del héroe lo sitúan en el papel del buen vasallo que desempeña durante todo el *Cantar de Mio Cid*. Esa amenaza velada que mencionábamos antes consigue cambiar el parecer del monarca musulmán, quien responderá: “–Por ser vos su mensajero / de buen grado las daría”. Díaz-Mas apunta que “es humorístico el cambio de actitud, motivado por la amenaza velada del Cid en el verso 15 [...]” (2006: 87). Para nosotros, sin embargo, este humor no está tan claro. Entendemos, más bien, que el héroe impone respeto, infunde miedo en sus enemigos, y por eso el rey musulmán prefiere no convertirse en uno de ellos.

Así pues, encontramos un héroe cuya caracterización es, desde el primer momento, positiva. El primer elemento que contribuye a este hecho es el narrador, quien hace una valoración de su aspecto en la llegada a la ciudad en la que se encuentra el rey –que no se menciona en ningún momento porque el espacio es irrelevante–. El hecho de que el narrador lo dé debe entenderse, en este caso, en clave de verosimilitud: el narrador quiere reforzar, con el espacio y el tiempo, la sensación de verosimilitud del oyente que se intensificará con los diálogos en estilo directo. Dentro de estos diálogos es donde se continuará con esta valoración positiva. El héroe será calificado de bueno hasta por dos veces por parte del rey moro, y sus propias acciones (las del héroe, queremos decir) reforzarán esa idea, por eso el Cid no se atemoriza y no renuncia a tomar las armas si es necesario (porque recordemos que es guerrero por vocación, más allá de que batallar sea su función como noble), pero que, por otro lado, tiene interés en evitar el conflicto y llevarse las parias de vuelta a Castilla sin derramamiento de sangre. Vemos un tratamiento heroico, pues, con cierta dimensión humana, aunque sólo se deja entrever en cuestiones como las que comentamos. En cualquier caso, debemos entender,

aunque no se explicita en el texto, que la reputación del héroe es conocida por el rey, quien le recibe con todos los honores y quien decide no enfrentarse abiertamente a él, aunque se haya mostrado reticente a pagar.

5.6.2. Texto B.

Este texto presenta, a grandes rasgos, los mismos elementos que el anterior en cuanto al funcionamiento se refiere, aunque las diferencias en el tratamiento del héroe y la temática son evidentes. Sobre esto volveremos más tarde en el análisis. Desde esta perspectiva, pues, la composición vuelve a organizarse con un esquema que presenta un planteamiento (vv. 1-17), un nudo (vv. 18-25) y un desenlace (vv. 26-33). Al ser un texto más amplio, no hay tanta condensación del sentido como en el anterior.

En el planteamiento (vv. 1-17), del mismo modo que sucedía en el texto anterior, el narrador lleva las riendas del relato y nos sitúa en un espacio y tiempo determinados, “las vegas de Granada” y el “mediodía”. Aunque estas referencias sean formulísticas y ayuden, básicamente, a reforzar la verosimilitud, sí que es cierto que la alusión a Granada puede abrir las expectativas del oyente de cara a lo que se va a encontrar representado en el escrito. Recordemos que las alusiones a territorios fronterizos entre reinos cristianos y musulmanes son características de los romances fronterizos, una variedad de los romances históricos. Aquí se recupera ese sentido, puesto que el Cid, que es el personaje que nos presenta el narrador en primer lugar (insistimos, de un modo muy similar a cómo sucedía en el escrito anterior), va al encuentro de un rey moro. En este texto, sin embargo, el Cid no se dirige solo a ver el rey. Le acompañan doscientos caballeros, que servirán de pretexto para presentar un tratamiento heroico nuevo en todos los romances que hemos trabajado: “Iban contando hazañas / para llevar alegría, / iban contando hazañas / cada cual de sus amigas: / unos las dejan preñadas, / oros las dejan paridas / y otros las dejan doncellas, / ambas del amor rendidas” (vv. 4-7). Los guerreros al servicio de Rodrigo se entretienen por el camino contando sus historias amorosas, todas ellas diferentes, entendemos que para hacer más ameno el viaje por las vegas de Granada. En ese sentido, el Cid no será menos, pero su tratamiento aquí adquiere una dimensión muy diferente, entramos ya en una concepción religiosa del héroe (vv. 8-12): “–Ya que todos hais contado / contaré yo de la mía.– / Metió la mano en su seno / y sacó la Virgen María: / –Cata ya aquí la que yo amo / de noche y también de día, / siempre la tengo conmigo / y la llevo en mi compañía”. Estos versos se pueden explicar por contaminación con otros textos del *Romancero*, como es “El tornadizo y la

virgen”, con el que guarda bastante similitud. No obstante, contaminación de otro romance o no, a nosotros nos resulta interesante ver esta nueva dimensión del personaje. No creemos que el Cid no fuera religioso antes, sin embargo, en tanto que héroe, eso no se ponía en duda y no era necesario recalcarlo. El narrador parece querer establecer un contraste entre lujuria de la compañía del Cid (vv. 4-7) con la recta religiosidad del héroe que la expresará, además, en estilo directo (vv. 8-12) por lo que, entre el narrador y las palabras del Campeador, ya vemos una primera caracterización positiva. En este caso, el planteamiento es algo más largo que en el texto anterior porque se aportan dos datos nuevos: el Cid va acompañado por un ejército de un número ya considerable (lo que nos puede llevar a pensar en un final conflictivo para este romance, tal y como realmente será) y es un hombre de un carácter extremadamente religioso que ama a la Virgen María “de noche y también de día” (v. 11).

Sea como fuere, el planteamiento termina de forma muy similar al texto anterior, algo que destaca Paloma Díaz-Mas en su edición (2006: 88), puesto que se observa el mismo paralelismo, con alguna variación que podemos considerar superflua: el rey da la bienvenida al Cid y le ofrece, de nuevo, sueldo y matrimonio (vv. 14-17). No nos entretendremos en comentar los versos porque no aportarán nada nuevo al comentario. Destaca, en este romance, que el narrador desaparece durante todo el nudo, y no reaparecerá hasta el desenlace para narrarnos los acontecimientos que se derivarán del diálogo –de nuevo muy dinámico– que mantendrán el rey y el Cid, diálogo en el que se volverá a plantear y desarrollar el conflicto, que comienza con la respuesta de Rodrigo a la bienvenida que le brinda el rey musulmán, de nuevo similar a la del texto anterior, en la misma línea: “–Yo no vengo a ganar sueldo, / no lo he ganado en la vida, / y tampoco vengo a casarme, / que mi Filumena es viva: / vengo a llevar unas parias / de mi tío'l rey en Castilla”. Referimos los versos porque además de recuperar las ideas a las que ya aludíamos en el primero de los dos textos, que guerrea por vocación y que no tiene interés en casarse, explicita su intención de recoger las parias. Sin embargo, eso no es todo: el Cid, a diferencia de lo que sucedía en el poema anterior, no actúa aquí como vasallo del rey únicamente, sino que hay una reinterpretación de su relación con el monarca que se traduce en la consideración de la existencia de una relación familiar con el mismo, puesto que el Cid, en estilo directo, como todo el diálogo, se refiere a él como “mi tío'l rey en Castilla” (v. 21). En cualquier caso, los vv. 22-25, en los que se condensan tres intervenciones (una por verso), reproducen, de nuevo, la reticencia del rey musulmán y las amenazas mutuas, que en este caso fructificarán en un desenlace

distinto al del texto anterior. Los vv. 22-25 son especialmente significativos para el tratamiento heroico: “–Esas no las llevas, Cid, / que el a mí me las debía. / –O las ha de llevar, perro, / o te ha de quitar la vida. / –Habla poco a poco, el Cid, / mansito y con cortesía / que quizás hay en mis cortes / quien vuelva por la honra mía.–” La negativa de entregar las parias al Cid provoca en este una reacción airada, en la que insulta (“perro”) y amenaza al rey musulmán, quien le recriminará su falta de cortesía y le advertirá de que, en caso de ataque, piensa defenderse. Es en este momento en el que las palabras del Cid y su actuar lo acercan a un tratamiento más arrogante, más cercano al carácter belicoso que se pueden observar en otros romances (como, por ejemplo, “Cabalga Diego Laínez”) o en las *Mocedades de Rodrigo* como ya hemos visto.

Este carácter belicoso será, en última instancia, el que nos lleve al desenlace, en el que reaparecerá el narrador. Puede intuirse, aunque no se haga explícito, que el Cid no tiene interés en evitar el conflicto armado (como sí lo tenía en el texto anterior) y esto nos permitirá entrar en el tratamiento hiperbólico del héroe en el campo de batalla. Así pues, el héroe se nos presenta como un fiero guerrero que atacará, sin dudar, al rey y su séquito tras la negativa de estos a pagar su tributo al rey (vv. 26-29): “El Cid llevaba una espada / que ciento seis palmos tenía; / cada vez que la bandeaba / hierro con hierros hería, / cada vez que la bandeaba / temblaba la morería: / de tres en tres los mataba, / de seis en seis los enjila”. El tratamiento hiperbólico se consigue aquí desde el principio con la referencia a la espada del Cid (cuyo nombre no se menciona, a pesar de ser una espada que goza de fama en la épica hispánica) de la que nos da unas medidas exageradas, pero que funcionan para reflejar la grandeza de su arma, una grandeza que se amplifica cuando es él quien la esgrime, como reflejan los vv. 27-28, en los que la locución formular “cada vez que la bandeaba” permite introducir dos elementos: que se entabla combate (“hierro con hierros hería”) y el terror que infunde en sus enemigos (“temblaba la morería”). El tratamiento heroico hiperbólico se da el verso 28 de un modo muy claro: el héroe es tan hábil que es capaz de matar y ensartar a sus enemigos de tres en tres y de seis en seis. Por nuestro conocimiento del mundo sabemos que eso es imposible, pero para el tratamiento del personaje es muy práctico, escenifica muy bien la destreza del héroe en combate y justifica el miedo que infunde a sus enemigos, enemigos a los que derrota en ese verso, que supone, de manera implícita, el fin del conflicto. Los cuatro últimos versos son, de hecho, la voz del héroe que, después de vencer la batalla, vuelve hacia su lugar de origen (vv. 30-33): “–Vuelta, vuelta, mi caballo / y mi lanza clavellina, / que si vas ensangrentada / yo te lavaré en Castilla / que

mi mujer es curiosa / y mi hija doña Elvira / y si así no lo hicieran / yo les quitaré la vida”. El héroe, que regresa con su caballo a sus tierras, hace explícito que ha matado al rey y su séquito con su alusión a la sangre de su lanza, y vuelve a poner de realce su carácter belicoso, como indican los vv. 32-33, en los que amenaza con dar muerte a su esposa y a su propia hija si estas no siguieran sus órdenes (algo que contrasta con el tratamiento habitual del Cid tanto en romances como en cantares de gesta que lo presentan como un cabeza de familia ejemplar), demostrando así que es una figura autoritaria que, sin embargo, no había recibido ninguna carga negativa al principio.

Es muy interesante, pues, el tratamiento heroico en este texto, porque nos presenta una característica del héroe en la que no habíamos hecho hincapié hasta ahora (al menos no en este trabajo), que no es otro que la religiosidad que presenta al principio de la composición. No es baladí, en este sentido, que le dé igual matar a su mujer y su hija si no cumplen sus órdenes, porque además de demostrar el autoritarismo del héroe, que hemos comentado escasas líneas atrás, entronca perfectamente con lo que nos cuenta en los vv. 10-11 (“Metió la mano en su seno / y sacó la Virgen María: / –Cata ya aquí la que yo amo / de noche y también de día”). Es un texto en el que la dimensión humana del héroe se reduce, como mucho, a su religiosidad. En este texto el valor que más importa del héroe es su tratamiento hiperbólico en la batalla, que nos recuerda, sin duda, al del *Cantar de Mio Cid* en el aspecto bélico.

5.6.3. Conclusiones comunes a ambos romances.

Este comentario es un claro ejemplo de cómo las reelaboraciones y las versiones de los romances pueden diferir entre sí y ofrecernos un tratamiento heroico diferenciado y que derive de tradiciones épicas distintas (bien de la antigua, bien de la tardía) dentro de un mismo episodio. En este caso, hemos podido observar como en el Texto A el héroe tenía un tratamiento mucho más humanizado, no tan hiperbólico, un héroe que, si bien era guerrero por vocación, no buscaba abiertamente el conflicto, sino conseguir su objetivo del modo más rápido y limpio posible. Ese tratamiento contrasta drásticamente con el tratamiento del Texto B, en el que el héroe se nos presenta como un hombre de recta religiosidad que no duda en abatir a sus enemigos para conseguir sus objetivos. Es interesante mencionar, también, que la religiosidad del héroe en este texto podría justificar que el Cid dé muerte al rey musulmán y su séquito, y en ese sentido la referencia al territorio fronterizo también podría hacer referencia a esa concepción más religiosa del héroe. Esto último nosotros lo hemos omitido del comentario del texto

general porque sólo son conjeturas: el conflicto principal sigue siendo el mismo: la negativa del rey a pagar las parias que debe al rey de Castilla. Sin embargo, hemos considerado que la carga positiva que procede de la religiosidad del héroe contrapuesta con el tratamiento más inmoral de sus hombres y la religión de sus enemigos podría suponer un atenuante a ese belicismo extremo (que podría entenderse de un modo negativo) que presenta el héroe.

5.7. Conclusiones a los romances.

Los romances, en general, son más difíciles de sistematizar en cuanto al tratamiento heroico. En general, como son textos independientes, cada composición escoge, según sus necesidades, una caracterización heroica u otra. A veces, además, observamos como motivos temáticos extraídos de la épica antigua y de la épica tardía se reelaboran de un modo muy distinto a como lo haría en el *Cantar de Mio Cid* o en las *Mocedades*. Por este motivo era necesario estudiar un número más elevado de romances, porque hacer una caracterización resulta dificultoso, especialmente en una tradición que se ha mantenido viva hasta hoy en día y, por lo tanto, cuyas composiciones se ven afectadas por la reelaboración textual propia de la oralidad. Sin embargo, en los romances que hemos estudiado, sí que parece claro que se prefieren los episodios del Cid que se derivan de las *Mocedades*, lo que no implica que el tratamiento que vemos sea el mismo.

6. Conclusiones generales.

El Cid, el héroe más célebre de la épica castellana es un personaje cuyo tratamiento ha sido muy diverso a lo largo de la historia de la literatura y también muy estudiado. En este trabajo nosotros hemos recogido y analizado algunos de los principales textos en los que él es protagonista de alguna gesta: *Cantar de Mio Cid*, *Mocedades de Rodrigo* y algún romance épico del ciclo cidiano.

En general, podemos hablar de un tratamiento heroico contrapuesto en las dos primeras obras y un tratamiento mixto en las últimas. Veríamos un héroe maduro y equilibrado en el *Cantar*, un héroe capaz de las más grandes hazañas bélicas y, a su vez, de mostrarse generoso con los suyos y agradecido con un señor que le ha denostado frente opuesto a un héroe joven, impetuoso y desafiante que no quiere considerarse vasallo de un rey al que considera débil. Sin embargo, como hemos podido observar, el tratamiento distinto no implica la completa deshumanización del primero frente al segundo, al contrario: el héroe joven también es capaz de mostrar piedad, es un personaje que se encuentra en su más tierna juventud (apenas cuenta con doce años cuando mata su primer hombre) y, por lo tanto, aún tiene mucho que aprender.

Este tratamiento diferenciado en dos épocas distintas de la literatura medieval, los siglos XIV y XV, no debe sorprendernos. Tal como dice Matthew Bailey en su introducción a las *Mocedades*, “the audience response contributed to shaping the narrative as it was delivered. If any part of a performance was unappealing, inappropriate, or otherwise objectionable, an audience’s negative response would compel the narrator to modify the story”, de lo que podemos deducir que, si un texto era susceptible de ser reelaborado durante el momento en el que era recitado si algo no resultaba agradable para la audiencia, la concepción de los valores que debe tener un héroe para serlo probablemente cambiaron también de un siglo a otro. Consideramos, pues, que es esencial desmarcarse de la crítica que ha tomado el *Cantar de Mio Cid* como modelo de referencia para el tratamiento heroico de Ruy Díaz, puesto que esa obra, aunque de mayor calidad que la de las *Mocedades*, tampoco refleja de un modo fiel cuál era la actitud del Cid histórico, y es, en ese sentido, otra reelaboración literaria llevada a cabo según las necesidades del texto en ese momento, a saber: dar un modelo de conducta con el que un oyente colectivo pudiese sentirse identificado. Además, tenemos la agravante de no poder acceder al final de las *Mocedades de Rodrigo*, puesto

que los últimos folios se han perdido interrumpiendo el relato antes del final. Desde ese punto de vista, no se puede saber con total certeza que el tratamiento heroico del personaje no dé un giro en los últimos episodios que lo acerque al héroe más conocido y prototípico (según ha destacado la crítica) de la épica castellana.

En el caso de los romances la mayoría de críticos coinciden en señalar que el héroe y los episodios cidianos que aparecen en el romancero épico suelen derivarse de la épica tardía, por lo menos por lo que al argumento se refiere. En ese sentido no tenemos nada que objetar, es cierto que hay una preferencia por esos temas, como hemos visto: la negativa de convertirse en vasallo del rey, la asistencia a las cortes con Diego Laínez y el desafío al rey y a su padre son motivos argumentales cuya recurrencia en el Romancero es evidente. En cualquier caso, y a la luz de los análisis que hemos realizado, observamos que es muy complicado establecer si un texto es procedente de la épica tardía o antigua y, en el caso de los que sí es fácil de atestiguar, el tratamiento heroico suele presentar algún matiz que lo diferencia del resto de obras.

Así pues, la conclusión que nos parece más evidente después de nuestro trabajo es la de que resulta imposible sistematizar cuál es el tratamiento heroico del Cid teniendo en cuenta que este tipo de obras medievales, según Bailey (2007), presentan de una forma bastante fiable, el sistema de valores y creencias de su sociedad contemporánea, por lo que muchas veces el tratamiento de un personaje heroico puede ser uno u otro según la época.

El Cid no es uno, son varios, desde el Cid histórico que guerreó y vagó por la Península Ibérica, hasta el Cid de los romances, pasando por los cantares de gesta y múltiples y diversas reinterpretaciones literarias que, a pesar del afán historicista de algunos críticos y nuestro deseo de conocer, son las que importan en estos textos, que, a pesar de presentar los hechos con cierto afán de verosimilitud, no dejan de presentar episodios en los que el componente ficcional está muy marcado.

7. Apéndice de romances.

7.1. La Jura de Santa Gadea.

En Santa Águeda de Burgos, do juran los hijos de algo,
allí toma juramento el Cid al rey castellano: 2
si se halló en la muerte del rey don Sancho su hermano.
Las juras eran muy recias, el rey no las ha otorgado. 4
–Villanos te maten, Alonso, villanos que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo que no sean castellanos, 6
si ellos son de León yo te los do por marcados;
caballeros vayan en yeguas, en yeguas que no en caballos; 8
las riendas traigan de cuerda y no con frenos dorados;
abarcas traigan calzadas y no zapatos con lazo; 10
las piernas traigan desnudas, no calzas de fino paño;
trayan capas guaderas, no capuces ni tabardos; 12
con camisones de estopa, no de holanda ni labrados;
mátente con agujadas, no con lanzas ni con dardos; 14
con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados;
mátente por las aradas, no por caminos hoyados; 16
sáquente el corazón por el derecho costado
si no dices la verdad de lo que te es preguntado: 18
si tú fuiste o consentiste en la muerte de hermano.–
Allí respondió el buen rey, bien oiréis lo que ha hablado: 20
–Mucho me aprietas, Rodrigo; Rodrigo, mal me has tratado.
Mas hoy me tomas la jura, cras me besarás la mano.– 22
Allí respondió eñ bien Cid como hombre muy enojado:
–Aqueso será, buen rey, como fuere galardonado; 24
que allá en las otras tierras dan sueldo a los hijos d’algo.
Por besar mano de rey no me tengo por honrado; 26
porque la besó mi padre me tengo por afrentado.
–Vete de mis tierras, Cid, mal caballero probado; 28
vete, no m’entres en ellas hasta un año pasado.
–Que me place –dijo el Cid–, que me place de buen grado 30
por ser la primera cosa que mandas en tu reinado.
Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro.– 32
Ya se partía el buen Cid de Vivar, esos palacios;
las puertas deja cerradas, los alamudes echados, 34
las cadenas deja llenas de podencos y de galgos;
con él lleva sus halcones, los pollos y los mudados; 36
con él van cien caballeros, todos eran hijos de algo,
los unos iban a mula y los otros a caballo. 38
Por una ribera arriba al Cid van acompañando;
acompañándolo iban mientras él iba cazando. 40

7.2. Búcar sobre Valencia.

Helo, helo, por do viene el moro por la calzada,
caballero a la jineta encima una yegua baya; 2
borceguíes marroquíes y espuela de oro calzada,
una adarga ante los pechos y en su mano una zagaya. 4

Mirando estaba Valencia como está bien cercada.
 –Oh, Valencia, oh, Valencia, de mal fuego seas quemada. 6
 Primero fuiste de moros que de cristianos ganada;
 si la lanza no me miente a moros serás tornada. 8
 Aquel perro de aquel Cid prenderelo por la barba,
 su mujer doña Jimena será de mi captivada, 10
 su hija Urraca Hernando será mi enamorada,
 después de yo harto d'ella la entregaré a mi compañía.– 12
 El buen Cid no está lejos que todo bien lo escuchaba.
 –Venid vos acá, mi hija, mi hija doña Urraca. 14
 Dejad las ropas continas y vestid ropas de Pascua,
 aquel moro hi de perro detenémelo en palabras 16
 mientras yo ensillo a Babioca y me ciño la mi espada.–
 La doncella muy hermosa se paró a una ventana; 18
 el moro desque la vido desta suerte le hablara:
 –Alá te guarde, señora, mi señora doña Urraca. 20
 –Así haga a vos, señor, buena sea vuestra llegada.
 Siete años ha, rey, siete que soy vuestra enamorada. 22
 –Otros tantos ha, señora, que os tengo dentro en mi alma.–
 Ellos estando en aquesto el buen Cid que asomaba. 24
 –Adiós, adiós, mi señora, la mi linda enamorada,
 que del caballo Babioca yo bien oigo la patada.– 26
 Do la yegua pone el pie Babioca pone la pata;
 allí hablara el caballo, bien oiréis lo que hablaba: 28
 –Reventar debía la madre que a su hijo no esperaba.–
 Siete vueltas la rodea alderredor de una jara; 30
 la yegua, que era ligera, muy adelante pasaba
 fasta llegar cabe un río adonde una barca estaba. 32
 El moro desque la vido con ella bien se holgaba.
 Grandes gritos da al barquero que le allegase la barca: 34
 el barquero es diligente, túvosela aparejada.
 Embarcó muy presto en ella, que no se detuvo nada. 36
 Estando el moro embarcado el buen Cid que llegó al agua
 y por ver al moro en salvo de tristeza reventaba, 38
 mas con la furia que tiene una lanza le arrojaba
 y dijo: –Recoged, mi yerno, arrecogedme esa lanza, 40
 que quizá tiempo verná que os será bien demandada.

7.3. El destierro del Cid.

–¿Ande habéis estado, el Sidi, que en corte no habéis entrado?
 La barba traéis velluda, el cabello ciezo y cano. 2
 –Yo he estado en las batallas con los moros guerreando.
 –Viñas y castillos, el Sidi, me han dicho que habéis ganado; 4
 partirlas con el conde Alarcos que aunque es pobre en buen fidalgo.
 –Partirlas vos, mi señor rey, que lo habéis heredado, 6
 que los que yo me tenía sangre real me han costado;
 sangre de condes y duques, señores de grande estado. 8
 Por no besar tu rodilla me tenían menospreciado;
 mi padre te las besaba, le tenías encharzado. 10
 Si como estaba yo en diez años tuviera yo quince años

la cabeza entre los hombros al suelo te la hubiera echado.–12
 Unos miran a los otros, nadie que fuera osado
 sino era el conde Alarcos que por su mal le ha buscado.14
 Sacó espada de su cinto y al pie del rey la ha echado.
 –Aína, mis caballeros, [...] 16
 desterradme a este Sidi de mis tierras por un año.
 –Si me destierras por un año yo me destierro por cuatro. 18
 Irme he de tus tierras brutas de bárbaro y soldado,
 irme he yo a las de mi padre de duque y de fidalgo; 20
 irme he de tus tierras brutas, brutas y de malos paños,
 irme he yo a las de mi padre de sedas y de brocados. 22
 Trescientas tiendas que tenía todas a mí me han dado;
 la más chiquita de ellas tiene el Cristo retratado, 24
 en la cabeza del Cristo hay un rubí esmerado
 que si la aprecian los moros vale más que tu reinado. 26
 –Aína, mis caballeros; aína, mis hijos de algo:
 que un hombre tan valiente no salga de mi reinado. 28

7.4. Las almenas de Toro.

En las almenas de Toro allí estaba una doncella
 vestida de paños negros, reluciente como estrella. 2
 Pasara el rey don Alonso, enamorado se había d'ella.
 Dice, si es hija de rey, que se casaría con ella, 4
 y si es hija de duque serviría por manceba.
 Allí hablara el buen Cid, estas palabras dijera: 6
 –Vuestra hermana es, señor, vuestra hermana es aquélla.
 –Si mi hermana es –dijo el rey–, fuego malo encienda en ella. 8
 Llámenme mis ballesteros, tírenle sendas saetas
 y aquel que la errare que le corten la cabeza.– 10
 Allí hablara el buen Cid, de esta suerte respondiera:
 –Mas aquel que le tirare pase por la misma pena. 12
 –Íos de mis tiendas, Cid, no quiero que estéis en ellas.
 –Pláceme –respondió el Cid–, que son viejas y no nuevas; 14
 irm'he yo para las mías que son de brocado y seda,
 que no las gané holgando ni bebiendo en la taberna: 16
 ganelas en las batallas con mi lanza y mi bandera.

7.5. Cabalga Diego Laínez.

Cabalga Diego Laínez al buen rey besar la mano;
 consigo se los llevaba los trescientos hijos dalgo, 2
 entr'ellos iba Rodrigo el soberbio castellano.
 Todos cabalgan a mula, sólo Rodrigo a caballo; 4
 todos visten oro y seda, Rodrigo va bien armado;
 todos espadas ceñidas, Rodrigo estoque dorado; 6
 todos con sendas varicas, Rodrigo lanza en la mano;
 todos guantes olorosos, Rodrigo guante mallado; 8
 todos sombreros muy ricos, Rodrigo casco afilado
 y encima del casco lleva un bonete colorado. 10
 Andando por su camino unos con otros hablando

llegados son a Burgos, con el rey se han encontrado. 12
 Los que vienen con el rey entre sí van razonando,
 unos lo dicen de quedo, otros lo van preguntando: 14
 –Aquí viene entre esta gente quien mató al conde Lozano.–
 Como lo oyera Rodrigo en hito los ha mirado; 16
 con alta y soberbia voz d’esta manera ha hablado:
 –Si hay alguno entre vosotros su pariente o adeudado 18
 que le pese de su muerte, salga luego a demandallo;
 yo se lo defenderé, quier a pie quier a caballo.– 20
 Todos responden a una: –Demándelo su pecado.–
 Todos se apearon juntos para al rey besar la mano; 22
 Rodrigo se quedó solo encima de su caballo.
 Entonces habló su padre, bien oiréis lo que ha hablado: 24
 –Apeaos vos, mi hijo, besaréis al rey la mano
 porque él es vuestro señor, vos, hijo, sois su vasallo.– 26
 Desde que Rodrigo esto oyó sintiose más agraviado;
 las palabras que responde son de hombre muy enojado: 28
 –Si otro me lo dijera ya me lo oviera pagado;
 mas por mandarlo vos, padre, yo lo haré de buen grado.– 30
 Ya se apeaba Rodrigo para al rey besar la mano;
 al hincar la rodilla el estoque se ha rancado. 32
 Espantose d’esto el rey y dijo como turbado:
 –Quítate, Rodrigo, allá; quítateme allá, diablo, 34
 que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo.–
 Como Rodrigo esto oyó apriesa pide el caballo; 36
 con una voz alterada contra el rey así ha hablado:
 –Por besar mano de rey no me tengo por honrado, 38
 porque la besó mi padre me tengo por afrentado.–
 En diciendo estas palabras salido se ha del palacio. 40
 Consigo se los tornaba los trescientos hijos dalgo;
 si bien vinieron vestidos volvieron mejor armados 42
 y si vinieron en mulas todos vuelven en caballos.

7.6. El Cid pide parias al moro.

7.6.1. Texto A.

Por el val de las Estacas pasó el Cid al mediodía
 en su caballo Babieca, oh, qué bien que parecía. 2
 El rey moro que lo supo a recibirle salía;
 dijo: –Bien vengas, el Cid; buena sea tu venida, 4
 que si quieres ganar sueldo muy bueno te lo daría
 o si vienes por mujer darte he una hermana mía. 6
 –Que no quiero vuestro sueldo ni de nadie lo querría;
 que ni vengo por mujer, que viva tengo la mía. 8
 Vengo a que pagues las parias que tú debes a Castilla.
 –No te las daré yo, buen Cid; Cid, yo no te las daría; 10
 si mi padre las pagó hizo lo que no debía.
 –Si por bien no me las das, yo por mal las tomaría. 12
 –No lo harás así, buen Cid, que yo buena lanza había.
 –En cuanto a eso, rey moro, creo que nada e debía, 14

que si buena lanza tienes por buena tengo la mía;
mas da sus parias al rey, ese buen rey de Castilla. 16
–Por ser vos su mensajero de buen grado las daría.

7.6.2. Texto B.

*Verde montaña florida,
el verte me da alegría.*

Por las vegas de Granada iba el Cid al mediodía
con su caballo Babieco que al par que el viento corría 2
y doscientos caballeros que lleva en su compañía.
Iban contando hazañas para llevar alegría, 4
iban contando hazañas cada cual de sus amigas:
unos las dejan preñadas, otros las dejan paridas 6
y otros las dejan doncellas, ambas del amor rendidas.
–Ya que todos hais contado –respondió el Cid enseguida–, 8
ya que todos hais contado contaré yo la mía. –
Metió la mano en su seno y sacó la Virgen María: 10
–Cata aquí la que yo amo de noche y también de día,
siempre la tengo conmigo y la llevo en mi compañía. 12
El rey que lo está mirando de un mirador que tenía:
–Bien venido seas, Cid, buena sea tu venida. 14
Si venís a ganar sueldo, doblado te lo daría;
si venís a tornear moros, seráis señor en Turquía; 16
si vos venís a casar, casaréis con hija mía.
–Yo no vengo a ganar sueldo, no lo he ganado en la vida, 18
y tampoco a tornear moros que mejor ley es la mía;
tampoco vengo a casarme, que mi Filumena es viva: 20
vengo a llevar unas parias de mi tío'l rey en Castilla.
–Ésas no las llevas, Cid, que él a mí me las debía. 22
–O las ha de llevar, perro. o te ha de quitar la vida.
–Habla poco a poco, el Cid, mansito y con cortesía, 24
que quizás hay en mis cortes quien vuelva por la honra mía.–
El Cid llevaba una espada que ciento seis palmos tenía; 26
cada vez que la bandeaba hierro con hierros hería.
cada vez que la bandeaba temblaba la morería: 28
de tres en tres los mataba, de seis en seis los enjila.
–Vuelta, vuelta, mi caballo y mi lanza clavellina, 30
que si vas ensangrentada yo te lavaré en Castilla
que mi mujer es curiosa y mi hija doña Elvira 32
y si así no lo hicieran yo les quitaré la vida.

8. Bibliografía.

Ediciones de épica:

- BAILEY, M. (2007). *Las mocedades de Rodrigo*. Toronto: Published for the Medieval Academy of America by University of Toronto Press. [Versión Kindle].
- MONTANER, A. (2007). *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Carroggio.
- SMITH, C., (1982). *Poema de Mio Cid*. Madrid: Cátedra.
- VIÑA LISTE, J. M^a. (2006). *Mocedades de Rodrigo*, en *Mio Cid Campeador*. Madrid: Biblioteca Castro. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150488.pdf>

Estudios sobre épica:

- BOWRA, C. (1952). *Heroic poetry*. London: Macmillan.
- FERRANDO MORALES, A. L. (2013). “El Cid fet música: absoluta, aplicada, òpera, cançons... What else?”. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- FUNES, L. (2004). “Mocedades de Rodrigo: huellas fragmentarias de una tradición épica tardía”, en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_1_011.pdf>
- FUNES, L. (2009). *Investigación literaria de textos medievales*. Madrid: Miño y Dávila.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1982). *Panorama crítico sobre el "Poema del Cid"*, Madrid: Castalia.
- SALVADOR MIGUEL, N., (1977). “Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el *Cantar de Mio Cid*”. *Revista De Filología Española*, 59(1/4), págs. 183-224.
- ZADERENKO, I. (2003). “Rodrigo en las Mocedades: ¿vasallo leal o joven rebelde?”. *Revista De Filología Española*. 83(3/4). págs. 261-279.

Ediciones de romancero:

- ALONSO, D. (1969). *Cancionero y romancero español*. Barcelona: Salvat.
- DÍAZ-MAS, P. & ARMIESTEAD, S. (1994). *Romancero*. Barcelona: Crítica.
- DÍAZ-MAS, P. (2006). *Romancero*. Barcelona: Ed. Crítica.
- DÍAZ ROIG, M. (1976). *El romancero viejo*. Madrid: Cátedra.

Estudios sobre romancero:

- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1951). *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid: Espasa-Calpe.

RUBIO GARCÍA, L. (2000). “Villanos te maten, Alonso”. *Anales de filología francesa*. vol. 9: 301-318.

SMITH, C. (1964). *Spanish Ballads*. Oxford: Pergamon Press.

Otros recursos:

DÍAZ-PLAJA, G. (1969). *España en su literatura*. Barcelona: Salvat.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., (1999). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA RODRÍGUEZ y CUENCA, R. *Historia verdadera, y famosa del Cid Campeador, D. Rodrigo Diaz de Vivar*. En Córdoba: En la Imprenta de D. Rafael García Rodríguez, en < http://fama2.us.es/flgh/media/digital/cid_campeador.pdf>

KRISTIAN, G. (2009). *El ojo de Raven*. Barcelona: Ediciones B.

LACARRA, M. E. (1980). *El “Poema de Mio Cid”*. *Realidad histórica e ideología*. Madrid: José Porrúa.

LÓPEZ ESTRADA, F., RICO, F. & MICÓ, J. (1991). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Ed. Crítica

MARTÍNEZ DÍEZ, G. (1999). *El Cid histórico*. Barcelona: Planeta.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1918). “Autógrafos inéditos del Cid en dos diplomas de 1098 y 1101”. *Revista de filología española*, vol. 5.

— (1926). “Año y lugar de nacimiento del Cid”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 89: 8-9.

— (1934). *Postdata a La España del Cid*. Madrid: Tip. de Archivos.

— (1971). *The Cid and his Spain*. London: Frank Cass & Co.

MONTANER, A. (2006). “Ficción y falsificación en el cartulario cidiano”. *Cehm*, 29 (1): 327-357.

SÁNCHEZ, M. “Funerales regios en la Castilla bajomedieval”. En < www.raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/download/188835/254694>

The Elder Scrolls V: Skyrim [Creation Engine] (2011). Rockville, Maryland, USA. Bethesda Gamestudios.

The Witcher 3: Wild Hunt. [REDengine 3]. (2015). Varsovia, Polonia. CD Projekt.

TOLKIEN, J. R. R. (1980). *The Lord of the Rings*. London: Guild Publishing.

— & TOLKIEN, C. (2009). *La leyenda de Sigurd & Gudrún*. Barcelona: Minotauro.

— & — (2014). *Beowulf*. London: Harper Collins.

VELASCO, M., (2005). *Breve historia de los vikingos*. Madrid: Nowtilus.

Recursos web:

Camino del Cid. (2016). *Caminodelcid.org*. Consultada: 17/03/2016, en:
<http://www.caminodelcid.org/> [Recurso en línea]

Vivar del Cid / Cuna del Cid campeador. (2015). *Vivardelcid.com*. Consultada:
16/03/2016, en <http://www.vivardelcid.com/> [Recurso en línea].