

# El verso 20 del *Poema de Mio Cid* y la memoria histórica: ideología y contexto en la literatura medieval española. Estructuras literarias comparadas

JOSÉ MANUEL QUEROL SANZ

Universidad Carlos III de Madrid

## Resumen

El verso 20 del *Poema de Mio Cid* ha sido el caballo de batalla de la crítica, que ha concentrado en él el estudio de las relaciones entre el vasallo y el señor en el texto. Las teóricas contradicciones entre este verso y las menciones favorables a Alfonso VI en el conjunto del poema han dado como resultado diversas propuestas de enmiendas para la lectura del mismo que entrañan, en el fondo, visiones ideológicas del poema muy diferentes. El estudio comparado del co-texto y de las relaciones jurídicas del periodo en el que el *Cantar* se difunde pueden facilitar su interpretación en el marco de la construcción de una idea de cohesión nacional y autoridad regia que los reyes castellanos emprenden enfrentándose a la inestabilidad política de las revueltas nobiliarias, a la suerte diversa en la empresa de la reconquista peninsular, desde la derrota de Uclés hasta la victoria en las Navas de Tolosa, y con la mente puesta en la constitución del reino de Castilla como motor de la generación de la nueva identidad hispánica.

## Abstract

Verse 20 of the *Poema de Mio Cid* has been the hobby-horse of the criticism, which has concentrated on it the study of the relationships between the vassal and Lord in the text. The theoretical contradictions between this verse and mentions favorable to Alfonso VI in the whole of the poem have resulted in proposals of amendments to the same reading involving in essence very different ideological views of the poem. The comparative study of the co-text and the legal relations of the period in which the *Cantar* spreads can facilitate their interpretation in the context of the construction of an idea of national cohesion and Regal authority that the Castilian Kings embark on confronting the political instability of the aristocratic revolts, to the different luck in the activity of the reconquest of the Iberian peninsula, since the defeat of Uclés to the victory at las Navas de Tolosa, and having the mind in the Constitution of the Kingdom of Castile as the new driving force Hispanic identity generation.

*Dios, qué buen vassalo, si oviesse buen Señor*

Muchas parecen haber sido las vueltas que la crítica filológica ha dado al verso 20 del *Poema de Mio Cid*, en el que se ha querido hacer explícita una vacilación teóricamente sostenida por un problema de coherencia textual en el discurso ideológico del *Cantar*. Ante la rotundidad del verso, que parece actuar como un juicio reprobatorio de la actitud de Alfonso VI para con su vasallo, y frente al tono general del texto, que presenta un Rodrigo Díaz de Vivar leal al rey incluso en las horas más amargas de su destierro y, más aún en las más felices de su buena

fortuna guerrera en su periplo militar de conquista, pareciera que este verso no encajara en modo alguno con lo que el *Poema* expresa.

Hay, para este verso, dos enmiendas clásicas, las que proponen Menéndez Pidal y Amado Alonso, que presentan una muy pequeña diferencia de significado, alguna propuesta más arriesgada, como la de Eva Simón, y muchas variantes menores en las ediciones modernas del *Cantar*, que oscilan generalmente entre la interpretación pidaliana y la de Alonso, al margen de alguna que otra más imaginativa y muy poco aceptada por la comunidad científica.

La lectura que hace del manuscrito Menéndez Pidal en su edición paleográfica (Menéndez Pidal, 1980<sup>5</sup>: 909) es: "Dios, que buen vassalo si ouiesse buen Señor!", mientras Amado Alonso propone "¡Dios, que buen vassalo! ¡Si oviesse buen señore!" (Alonso, 1944: 187-191), enmienda que adopta Colin Smith en su edición del texto de 1972 (Smith, 1976: 139). Novedosa, y un tanto excéntrica, es la propuesta de enmienda que hizo Eva Simón (1999: 207-221) y que incorpora en sí misma una interpretación muy diferente de este verso: "¡Dios, qué buen vassalo! ¡Si oviesse buena, Señor!", es decir, "si tuviese bienes"<sup>1</sup>. Esta propuesta parte del estudio comparado de este pasaje del *Cantar* con los versos 11590-11594, 11628 y 11634-11636 de la *Chevalerie Ogier* del Códice XIII del Fondo Francés de la Biblioteca Marciana de Venecia (y que corresponden a la entrada en Marmora de Ogier), combinando la comparación con el estudio contextual del poema al amparo del campo semántico del adjetivo *bueno* en la época de composición del poema y teniendo en cuenta la enmienda de Alonso, entendiendo la mayúscula que aparece en el manuscrito ("Señor"), y que transcribe Pidal, como una invocación a Dios, y no una referencia al rey.

Por otra parte, las diferentes interpretaciones de este verso aportan al menos dos líneas muy diferenciadas ya clásicas, las de Leo Spitzer y de Horrent, a las que se suman también muchas otras vías exploratorias derivadas de una u otra con mayor o menor fortuna. Así, mientras que Leo Spitzer (1946:132-135) compara el verso 20 del *Cantar* con el verso 3764 (tirada CCLXXIII) de la *Chanson de Roland*: "S'il fust leials, ben resemblast barun", eliminando el valor condicional del "si" y dando de esta manera por buena la enmienda de Alonso que pretende una lectura desiderativa-optativa procedente del término latino "sic" ([a]si), Pidal, aceptando la corrección como plausible, indica sin embargo que no por ello el verso debe ser necesariamente una reprobación de la ira regia de Alfonso, sino que el verso debe entenderse como una reflexión en términos generales, esto es, que el Cid sería buen vasallo fuese quien fuese su señor (ya que en ese momento no es vasallo de Alfonso al haber sido airado). Horrent (1973: 362), por su parte, aplica el concepto alfonsí de "bonus dominus" que aparece en *Las Siete Partidas* después de considerar que hay un desplazamiento del lugar idóneo para este verso, y con él Garci-Gómez (1975: 62-64) llega a la conclusión de que el verso no se refiere a Rodrigo Díaz de Vivar sino a Alvar Fañez como "hombre bueno", mediador entre el Cid y el rey.

Muchas de las ediciones modernas del *Cantar* dejan sin anotación el verso 20, optando por una u otra enmienda (la de Pidal o la de Alonso) que vienen a presentar al Cid como un vasallo leal por el que los burgaleses sienten una gran simpatía (y hasta ternura, si atendemos al pasaje de la niña de nueve años) y al pueblo de Burgos indignado contra la arbitrariedad e injusticia del rey; es el pueblo quien expresa sus sentimientos y el que alza la voz impotente por no poder ayudar a Rodrigo. La crítica por su parte, continúa dudando, y, así, De Chasca (1972: 67-76) da lugar en su interpretación a una inversión de la pirámide social en la conciencia popular, de modo que es el rey el que asciende al nivel del héroe cuando reconoce

<sup>1</sup> La hipótesis de Simón aporta argumentos contextuales no probatorios, pretendiendo ajustar la coherencia discursiva del *Cantar* al universo referencial del mismo, pero estableciendo suposiciones imposibles de confirmar textualmente.

su error y le perdona, y a partir del verso 1378 el epíteto aplicado a Alfonso es el de *bueno* hasta el final del cantar, optando claramente por la interpretación condicional del verso 20 y descartando la optatividad, mientras que López Estrada, más radical, elabora toda una poética textual para el verso 20:

Me inclino, una vez más, por entender que los de Burgos – los burgueses del texto – comprimen en esa exclamación un contenido muy amplio, indicado resumidamente de una manera emocional; el pensamiento que le corresponde, a mi juicio, es: “¡Dios mío, qué buen vasallo fue el Cid hasta ahora con respecto a su señor Alfonso! ¡Bien quisiéramos que, de acuerdo con los méritos que ha manifestado hasta aquí, mientras estaba en el favor real, encuentre en adelante un buen Señor que lo acoja tal como él se merece!” (López Estrada, 1982: 65-66).

López Estrada (1982: 66) confirma que coincide con Lacarra (1980: 122) en que el verso 20 expresa el deseo colectivo de los burgaleses de que el Cid encuentre un buen señor en el destierro.

Por otra parte, el co-texto puede dar alguna luz más allá de las impresiones críticas y de las intenciones del redactor o redactores del cantar. Nicolás Marín (1974: 451-461) llega a la conclusión de que no hay juicio moral en el verso, sino expresión de lo irreversible al establecer como patrón de la frase el verso 3354 de la *Chanson de Roland*, donde se lee, en referencia a Baligant, “Dé! Qual vasal s’el fust cristier”, algo que ya había propuesto Martín de Riquer (1953: 227-247). Este verso del cantar francés no es, sin embargo, el único que Martín de Riquer cita comparándolo con el de nuestro *Cantar*; entendido como paremia, Riquer aporta el verso 3164 del *Roland* según el manuscrito de Oxford: *Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen, señore!* Frente a: *Deus, quel baron, s’oüs chrestientet!*, mientras que, en nota a pie de página, ofrece una versión de la expresión formular aún más ajustada al verso 20 del *Poema del Cid* y documentada en la refundición que se encuentra en el manuscrito de París (siglo XIII) de la *Chanson* (verso 3659): “*Deus, quel vassal s’eüst crestianté!*” (Martín de Riquer, 1983: 303).

Tal vez el controvertido verso 20 no sea sino eso, una expresión formular, parémica, recogida del modelo general épico que representa el *Cantar de Roldán*, aunque la aplicación de este esquema formular en el texto francés se hace, en el caso de los versos 3354 y 3164, con respecto a Baligant, y en el 3765 que cita Spitzer como modelo del nuestro (“*S’il fust leials, ben reseblast barun*”) es al traidor Ganelón a quien se aplica; en ambos casos parece darse a entender que ellos serían dignos de admiración como caballeros si fuesen, en el caso de Baligant, cristiano, y en el caso de Ganelón, leal, y parece más un esfuerzo por reconocer la apostura, valentía y porte de su antagonista (en el caso de Baligant, Carlos, y en el caso de Ganelón, Roldán) como recurso de engrandecimiento de la hazaña del héroe. ¿Por qué entonces aplicar este esquema formular al héroe castellano? Por otra parte, el esquema formular francés coincide con el castellano sólo en el primer término, el segundo, en el caso de la *Chanson de Roland*, hace referencia a la carencia de una virtud necesaria (la cristiandad o la lealtad), mientras que en el *Poema de Mio Cid* lo hace, en todo caso, a la carencia de la reciprocidad en la lealtad (en la bondad como caballero y vasallo) por parte del señor.

Otro modelo co-textual, más ensamblado semánticamente con el verso 20, lo encuentra Francisco Carrasco (1969: 284-286) en la expresión que aparece en los *Anales* de Tácito (*Anales*, VI, 20) quien, refiriéndose a la relación entre Tiberio y Calígula, dice: “*neque meliorem unquam servum neque deteriozem dominum fuisse*”. Como afirma López Estrada (1982: 67), aunque no es imposible, no parece haber relación de filiación entre una y otra expresión, y demostrar la misma exigiría, además de considerar la poligénesis que argumenta López Estrada, replantearse, al mismo tiempo, la reflexión sobre la redacción del *Cantar* por un autor

culto (la tesis de Colin Smith) que, cuando menos, son aspectos ambos largamente discutidos y aún por dilucidar.

El co-texto en el caso del *Poema de Mio Cid* puede ayudar a reconsiderar diferentes aspectos que siempre han sido objeto de examen crítico y de polémica. Samuel Armistead (1989) utiliza este procedimiento comparativo para argumentar la pertinencia de la reconstrucción pidaliana de los versos de origen cronístico, que no transcribió Per Abbat pero que parecen necesarios en el examen de la coherencia textual del *Cantar* a la vista de la aplicación comparatista en procedimientos y estructuras narrativas similares. El origen del artículo de Armistead es el verso 14bis del *Cantar* que todas las ediciones más recientes del texto han eliminado con la excepción de la de Horrent (1982) *mas a grand ondra / tornaremos a Castiella* y que Menéndez Pidal reconstruyó considerando su aparición en todas las crónicas alfonsíes y postalfonsíes, entre ellas en la *Estoria de España*, donde se lee:

Otro día salió el Cid de Viuar con toda su compaña, et dizen algunos que cato por agüero, et saliente de Viuar que ouo corneia diestra, et a entrante de Burgos que la ouo siniestra, et que dixo entonces a sus amigos et a sus caualleros: "bien sepades por cierto que tornaremos a Castiella con grand onrra et grand ganancia, si Dios quisiere". (Menéndez Pidal, 1977: II, 523b,19-27; ms. E: Escorial X-I-4)

Pasaje éste que parece no dejar dudas, habida cuenta de la fidelidad de la crónica en los versos inmediatamente anteriores al lugar teórico de este, de su muy más que probable existencia en el entorno oral o en otros manuscritos perdidos del *Cantar* y que, sobre todo, parece poner en evidencia el pánico de la crítica neoindividualista.

En todo el bloque (las tres primeras tiradas) parece haber tres secuencias que estructuran el sentido de la misma, secuencias gobernadas por tres versos: el 9, el 14bis y nuestro verso 20, que construyen conjuntamente un sentido global de lo que ocurre en el poema y forman parte de una estructura narrativa rastreable en otros textos épicos. Así, Armistead afirma:

Como otras tantísimas obras medievales y orales, el *Cantar* aprovecha el concepto del tríptico como recurso estructural. Y desde tal perspectiva hay que enfocar el v. 14bis. Nuestro verso no existe en aislamiento. Se relaciona, sin la menor duda, con los vv. 9 y 20 que concluyen las otras tiradas. Y estos tres versos, en combinación, participan en una estructura poética crucial para el arte del *Cantar*. Si el v. 9 resume lo transcurrido al principio de la obra (la denuncia de los malos mestureros), el v. 14bis presagia lo que pasará al final, mientras que el v. 20 plantea el esencial conflicto personal que informa toda la primera parte del *Cantar*. No cabe duda: Estos tres versos forman parte de un mismo esquema, dependen los unos de los otros y, para entender cabalmente el *Cantar*, no podemos prescindir de ninguno de los tres. (Armistead, 1989: 180)

La argumentación que sigue a esta afirmación pasa por la cita del comienzo de la *Chanson de Roland*, donde el verso 9 presagiará la derrota de Marsil, el verso 95 predice las desgracias que sufrirá Carlomagno en el intervalo del cantar y el verso 179, analéptico en la secuencia, como en el caso del *Poema de Mio Cid*, anuncia la reunión de la que surgirá la traición de Ganelón. En la versión anglonormanda de *Boeve de Haumtone* el recurso vuelve a repetirse cuando el verso 17 predice el pesar de Guy por casarse con una mujer infiel, los versos 22-23 anticipan la muerte del conde y los vv. 29-30 repiten y recalcan los anteriores. Más allá del ámbito románico, en el *Cantar de los Nibelungos* el tríptico descrito por Armistead vuelve a

evidenciarse; y así, las tres predicciones consecutivas forman una estructura cohesionada que resuelve sinópticamente el tópico nuclear del discurso del cantar.

En cierto modo, los ritmos en la estructura temática básica del *Poema de Mio Cid* o de la *Chanson de Roland* gobiernan el proceso de deshonor y ascensión del héroe. La ominosa muerte de Roland en Roncesvalles (en el centro mismo de la narración épica) marca el punto más bajo en la deshonor del héroe que antes fue el sobrino predilecto de Carlos. La deshonor de Roland tiene como eje la traición de Ganelón, y la segunda parte del poema será construida con la narración de la restitución de la honra a cargo de Carlomagno, quien llorará a su sobrino, arrasará Zaragoza y dará muerte al traidor y a todo aquel que ha tenido parte en la felonía de su muerte. Por su parte, nuestro *Cantar* encierra ritmos más complejos, pero paralelos. Hay, de hecho, dos procesos relativos a la honra en el *Poema de Mio Cid*, el que se refiere a la honra familiar tiene forma de “w”, puesto que, y teniendo en cuenta la condición de comienzo *in media res* forzosa (por la pérdida de los dos folios iniciales) del manuscrito, sufre un primer descalabro con las consecuencias familiares del destierro del Cid, una remontada que culmina en las bodas de sus hijas con los de Carrión, una segunda pérdida de la honra con los sucesos del robledal de Corpes y una nueva ascensión del héroe al final del poema con el nuevo casamiento de las hijas, pero, y por lo que respecta al ámbito personal heroico del Cid, el militar, la estructura es idéntica a la de Roland, salvo por una cosa, que el *status* de privilegio y honra del héroe al comienzo de la narración está alojado en la prehistoria narrativa. En cierto modo podemos decir que el destierro es el punto más bajo de una “v” y que este se corresponde con la muerte del héroe en el cantar francés, mientras que el perdón real primero, sus conquistas progresivamente más audaces a lo largo de todo el poema, y el emparentamiento con la propia monarquía como premio final a su lealtad, marcan el ritmo estructural gráfico de todo el *Cantar*. Al mismo tiempo, mientras que la causa de la pérdida de la honra por la muerte ominosa de Roland es la traición de Ganelón, hay otras traiciones también dibujadas en la causa de la pérdida de la honra y el destierro de Rodrigo Díaz de Vivar; el verso 9 es muy claro: “¡Esto me an buelto / mios enemigos malos!”.

Así las cosas, el verso 20 parece ensamblado en una estructura general sinóptica del poema y, además, vinculado semánticamente a la fractura que desencadena el tópico temático subyacente en la narración, de modo que, aquello a que haga referencia, será el elemento nuclear del desencadenamiento de los hechos narrados. Sin embargo, nada hay en la interpretación habitual de este verso (aquella que hace culpable al rey del destierro, y vuelca la semántica del mismo sobre la explosión compasiva de dolor que siente el pueblo de Burgos por el héroe) que sea concomitante con el modelo rolantiano, en el que se carga definitivamente contra la traición de Ganelón (no hay ni “fatalidad” ni “hybris” en el desencadenamiento de la tragedia). En este sentido, los tres versos (el verso 9, el 14bis y el verso 20) del *Poema de Mio Cid* resuelven el origen del *pathos* épico, el destino heroico y la expresión de la situación de partida de la narración; y la situación de partida se hace explícita enseguida: “el rey don Alfonso / tanto avie la grand sana” (verso 23), que más adelante se expresa bajo fórmula jurídica: “quando en Burgos me vedaron compra y el Rey me a airado” (v. 90), “Ya lo vedes que el Rey le a airado” (v. 114).

Parece probado que la tesis del *Cantar* es que el motivo desencadenante del destierro del de Vivar es la “ira regia”, o “indignatio regis”, fórmula jurídica medieval en cuyo estudio podemos encontrar alguna clave para ayudar a resolver el dilema del buen vasallo y del buen señor, si es que ambos lo son tanto, y sobre todo, intentar construir con la definición del significado medieval del acto jurídico que representa si la actuación real merece ser reprobada y en qué contexto histórico debe serlo si tal es así; esto es, probaremos a definir los parámetros

que dan lugar al verso y luego procederemos a la deconstrucción de la recepción medieval del *Cantar*<sup>2</sup>.

En el origen de la institución del acto jurídico de la *ira regia* en la Alta Edad Media están la “*pax regis*” visigótica y los *Friendlos legung* germánicos. Para el mundo visigótico, la conservación o pérdida de la “*pax regis*” era el eje con el que se ejercía la autoridad real, emanada, no de un derecho atribuido a la institución monárquica, sino al propio pueblo: el rey garantizaba la paz protegiéndola (Grassotti, 1965: 8). La *ira regia* era la sanción real para los que caían en desgracia, perdían el amor del rey o incurrían en su ira, que obligaba a quien la sufría a salir del reino; el rey podía romper el vínculo vasallático desterrando y haciendo perder cualquiera de los beneficios que pudiese tener el que, desde ese instante, era llamado “*ome airado*”. Rotos los vínculos de vasallaje, a partir de ese momento el “*airado*” podía incluso luchar contra su soberano.

El rey podía “*airar*” a su voluntad siguiendo los patrones jurídicos que en cada momento evolutivo del concepto estaban vigentes. Las causas que podían provocar la *ira regia* pueden resumirse en tres: por malquerencia, por malfetría o delito del vasallo o por traición<sup>3</sup>, pero, en general, el rey, desde la *Friendlos legung*, podía *airar* a un vasallo sin mediar pruebas ni juicio alguno. *Las Siete Partidas* abundan en las razones de la “*ira regia*”: por venganza de una persona o malquerencia, por malfetrías que han hecho en la tierra y por razón de yerro en que haya traición o alevosía (*Partida IV*, 25,10), pero, y en cualquier caso, las consecuencias de la ira real, así como las causas y las pruebas, están determinadas durante toda la Edad Media por una cierta arbitrariedad del rey.

Las penas que llevaba aparejada la *ira regia* en tiempos del Cid no eran muy diferentes de las consignadas en la antigua tradición visigótica: la confiscación total o parcial de los bienes, el destierro, la pérdida de la paz y/o la pena capital; también podía haber variantes en las que se incluían penas corporales tales como la flagelación o la mutilación<sup>4</sup>.

Como ya comentó Menéndez Pidal en su momento (1969: 268), las discordias civiles entre los nobles, y aun entre los concejos, provocadas por enemistades personales o comunales, hipertrofiaban sentimientos de solidaridad amistosa o familiar y producían por tanto malfetrías, de modo que la maledicencia envidiosa tenía en la vida pública un extraordinario poder. Los “malos mestureros”, o “mezcladores”, eran una verdadera plaga que se cebaba en los oídos de los reyes, especialmente si éste era de carácter débil o receloso. Esta práctica tenía además una dimensión añadida a la animadversión personal, tenía también una función política. Cuando la causa era de tal carácter, al destierro de un infanzón, que normalmente no comportaba la confiscación de sus bienes ni otras penas (Menéndez Pidal, 1969: 270), se le añadía la confiscación de propiedades y se establecía un plazo para el cumplimiento del abandono del reino (Orlandis, 1947: 64).

Los plazos y las fórmulas diversas sobre la suerte de los vasallos del desterrado varían en los diferentes fueros, y el plazo de nueve días que aparece en el Poema, así como la suerte que reserva el rey a quienes le siguen al Cid en su destierro, aunque tiene más puntos de

<sup>2</sup> El tema de la *ira regia* como motivo literario lo trató ya Ghislaine Fournés (2002: pp. 285-294). Sin embargo, nuestra intención aquí es intentar probar que la construcción del tópico obedece a necesidades político-literarias que forman un anclaje textual, una estructura cohesiva en toda la literatura medieval como consecuencia de la función simbólica que esta ejerce sobre el contexto situacional del receptor.

<sup>3</sup> Un examen pormenorizado de las causas puede verse en García González (1962: 330-341). Para el caso de la traición véase *La España del Cid*, de Menéndez Pidal (1969: 368).

<sup>4</sup> Orlandis afirma que la infamia ocasionaba la pérdida del derecho a ocupar cargos públicos, a actuar como testigos en los tribunales, etc., y solía ir ligada a otras sanciones, como la reclusión de por vida en un claustro, el destierro, la reducción al estado servil, la confiscación (Cfr. Orlandis, 1947: 63-64). En términos más particulares sobre la *ira regia* y las demás instituciones y actos jurídicos en el *Poema de Mio Cid* el análisis es obra de González Díez (2000: 169-187).

coincidencia con el que aparece en el *Fuero Viejo*, no se ajusta completamente a él, y parece más bien acercarse a alguno de los fueros municipales, pero, y en cualquier caso, éste es un hecho poco relevante.

Toda la estructura narrativa del *Cantar de Mio Cid* gira en torno a la caída en desgracia del Cid, todos sus actos en el poema son consecuencia directa de la ira del rey y del interés del vasallo por recuperar el favor real. La carta (*sententia principalis*) en la que se condena al Cid al destierro aparece consignada en los versos 23-25:

Antes de la noche en Burgos dél entró su carta,  
con gran recabdo e fuertementre sellada:  
que a mio Cid Roy Díaz que nadi nol diesse[n] posada. (vv.23-25)

La causa formal ha sido explicada en el verso 9 (“Esto me an buelto mios enemigos malos”) que es repetida por Jimena más adelante: “Merced, Campeador, en ora buena fuestes nada! / Por malos mestureros de tierra sodes echado” (versos 266-267), y la confirmación de que el Cid no era culpable y por ello debe ser perdonado está puesta en boca del propio Alfonso VI: “Huy eché de tierra al buen Campeador,/ e faziendo yo ha él mal, y él a mí grand pro” (versos 1890-1891).

Pero, antes del reconocimiento por parte del rey de la condición de buen vasallo del Cid, el texto hace la confesión de los motivos reales que dieron lugar a la *ira regia* (versos 109-112): el Cid ha sido acusado de hurto, se ha quedado con parte de las parias del rey de Sevilla:

El Campeador por las parias fue entrado,  
grandes averes priso e mucho sobejanos,  
retovo dellos quanto que fue algo;  
por en vino a aquesto por que fue acusado.

Esta es la causa de la pena impuesta al vasallo (*¡Albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra!* v. 14), y para su cumplimiento se establece un plazo de nueve días que se consigna en los versos 306-310. Los versos que dan comienzo al *Cantar*, la desolación y el vacío de los arcones, las puertas abiertas, no son sino la mirada a las propiedades del vasallo que han sido enajenadas por el rey como consecuencia derivada de su condena.

Durante ese plazo de nueve días el Cid confía a su familia (en encomienda) al Monasterio de Cardena, que describe otra de las consecuencias que trae aparejado el destierro: su mujer y sus hijas no tienen un lugar donde vivir, pero, además, el Cid trata de buscar la seguridad de sus vidas en el privilegio de las encomiendas, la inmunidad de los monasterios donde los sayones del rey no pueden entrar<sup>5</sup>:

Dues fijas dexo niñas e prendet las en los braços;  
aquí vos las acomienda a vos, abbat don Sancho;  
dellas e de mi mugier fagades todo recabdo.  
Si essa despensa vos falleciere o vos menguare algo,  
bien las abastad, yo assí vos lo mando;  
por un marco que dependades al Monasterio daré yo quatro. (vv. 255-260).

<sup>5</sup> Santos Díez (1961: 29-68) argumenta que, cuando una familia se encomendaba a un monasterio, habitualmente se comprometía a que, a la muerte de sus miembros, sus heredades pasarían a ser propiedad del monasterio, el cual las poseía en usufructo durante la vida de sus dueños. A cambio de este servicio el monasterio mantenía, cuidaba y protegía a los encomendados. Si la familia no poseía heredades, como es el caso de un desterrado a quien se le confiscan sus bienes, debía pagar estos servicios con dinero. Esta práctica última no parece estar documentada antes del siglo XIV, si bien ése parece el sentido del acuerdo del Cid con el abad don Sancho.

La ira del rey afecta también a los vasallos de Rodrigo, quienes ven cómo les son confiscadas sus propiedades al partir al exilio con él, y cómo son amenazados de muerte (vv. 301-303), asunto refrendado en el texto cuando se describe el perdón real para todos aquellos que le acompañaron al destierro:

Oídme, escuelas, e toda la mi cort!  
non quiero que nada pierda el Campeador;  
a todas las escuelas que a él dizen señor  
por que los deseredé todo gelo suelto yo; (vv. 1360-1363)

El perdón real, sin embargo, esconde guiños curiosos al lector. El proceso está dividido en tres secuencias, y la primera de ellas es quizás la más interesante desde el punto de vista que estamos tratando aquí; después de la batalla de Alcocer, el Cid envía parte del botín al rey a través de Minaya pidiéndole el perdón, y el rey, en su argumento para la negativa, arguye, no la dimensión de su delito, sino el poco tiempo transcurrido desde la sentencia, simplemente eso:

Dixo el Rey: “Mucho es mañana,  
omne airado, que de señor non ha graçia  
por acogello a cabo de tres semanas.  
Mas despues que de moros fue preudo esta presentaja;  
Aun me plaze de mio Çid que fizo tal ganaçia.  
Sobr’esto todo a vos quito, Minaya,  
Honos e tierras avellas condonadas;  
Hid e venit, d’aquí vos do mi graçia;  
Mas del Çid Campeador yo non vos digo nada. (vv. 881-889)

Más aún, en los versos siguientes el rey perdona y devuelve los bienes a quienes quieran ir con el Cid, sobre todo teniendo en cuenta que eso redunda en las ganancias de Alfonso procedentes de las correrías del Campeador.

La segunda fase del proceso se produce después de la toma de Valencia, cuando el Cid pide el perdón para su mujer y sus hijas y el rey se lo otorga (vv. 1355-1359), y la tercera fase, y definitiva, tiene su origen en el regalo de doscientos caballos que son parte del botín de guerra tomado a Yusuf:

Oidme Minaya e vos, Per Vermudoz:  
sírven mio Çid el Campeador,  
el lo merece e de mi abra perdón  
viniesen a vistas no oviesse dent sabor. (vv. 1897-1899)

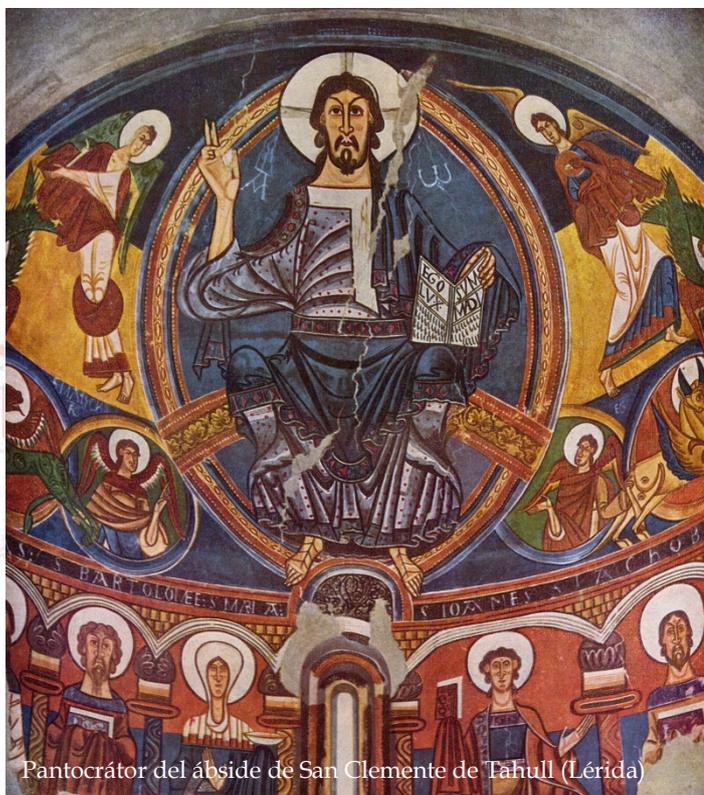
Y a partir de aquí comienza el procedimiento ritual del perdón del rey, se fijan las vistas sobre el río Tajo, el plazo de tres días, la llegada del rey y la del Cid, quien se humilla ante su soberano echándose a tierra y mordiendo las hierbas del campo como gesto de sumisión absoluta ante su soberano (vv. 2019-2024). El rey concede el perdón a Rodrigo, quien besa la mano del rey y luego ambos se besan en la boca, actos del ritual de vasallaje; acto seguido el rey invita al Cid a ser su huésped. El perdón del rey es público.

Todo el proceso del perdón real en el *Cantar* se desarrolla en dos planos que presentan las dos funciones, la del guerrero y la del rey, que tienen su origen en las más antiguas instituciones indoeuropeas, y que en el poema se evidencian muy claramente. El Cid, en actitud activa, en las fronteras del reino, frente al rey, pasivo, en el centro (Castilla), conforme a la

conocida teoría del lugar idóneo que construyó los antiguos mapas y portulanos medievales. El rey, representando la función real, administra justicia, es juez impassible, como en la serena imagen de Cristo juez de San Clemente de Tahull. No puede por tanto ser acusado el rey de injusto, su justicia tiene un origen sagrado, y por tanto es inapelable como institución desde la noche de los tiempos; el perdón, de igual manera, es también producto, no de la benevolencia, sino de la restauración del orden. No queda más que suponer que la causa del infortunio del Cid son los malos mestureros, que causan el desorden cósmico, desbaratan la “pax regis” que finalmente es restaurada por la actividad guerrera del Cid, esto es, por hacer lo que desde la noche de los tiempos, en el antiguo sistema de valores indoeuropeo del que participa el mundo germánico y que el universo medieval desarrolla, hace quien pertenece a la casta de la segunda función duméziliana<sup>6</sup>.

Si todo el *Cantar* es el relato de la caída en desgracia del Cid y la relación de sus esfuerzos para recuperar el perdón real, si la causa desde el punto de vista del Cid y de su mujer son las injurias vertidas por sus enemigos políticos, y desde el punto de vista de la ley la desaparición de parte del dinero de las parias sevillanas, hurto que queda con creces resarcido con los regalos que el Cid envía a Alfonso después de cada victoria con el interés único de obtener el perdón real, si todo esto es así ¿dónde está el vasallo rebelde? Pero, es más ¿dónde está el mal rey al que parece que todo el pueblo de Burgos culpa en el verso 20? Hay en el *Poema de Mio Cid* una llamada a la unidad entre vasallo y señor que alcanza al interés común, unidad e interés que tienen una fórmula específica en el uso de Alfonso VI del título imperial (“imperator totius Hispaniae”), que no usaron ni Sancho “el mayor”, ni Fernando I ni Sancho II, y que aparece utilizado en un diploma fechado el 17 de octubre de 1077 y que tendrá su refrendo simbólico en la capitulación de Toledo, la antigua capital visigoda, en mayo de 1085, y su gesto en 1083, cuando en la punta de Tarifa introdujo Alfonso su caballo en las aguas del mar dando a entender su dominio de toda la Península (Gambra, 2000: 193-195)<sup>7</sup>.

El interés ideológico del *Cantar de Mio Cid*, si se nos permite usar esta expresión, parece ir más allá de la generación de un héroe popular y de una conciencia nacional castellana en el



Pantocrátor del ábside de San Clemente de Tahull (Lérida)

<sup>6</sup> El estudio de las tres funciones de las sociedades indoeuropeas que hiciera Georges Dumézil (1995), y en especial sobre la segunda función, la del guerrero (Dumézil, 1996) constituye la aportación más importante en el ámbito histórico-literario-antropológico al conocimiento de las estructuras, instituciones y mitos que aún hoy sobreviven en nuestra sociedad occidental. Para el estudio de la función real y el valor simbólico de sus actos, así como de la constitución de la realeza como institución avatar de la preservación del orden cósmico en la Edad Media pueden verse los estudios de Ernst H. Kantorowicz (1957), y Jean Hani (1998).

<sup>7</sup> La noticia sobre el gesto de Alfonso en Tarifa procede de fuentes musulmanas (Rawd al-mi'tar), que Gambra toma de Ambrosio Huici Miranda (1956: 25-26).

entorno de la construcción del reino separado de León y con una proyección de liderazgo en la Reconquista del antiguo solar visigodo. Es más probable que, sobre la base de esa necesidad, se asiente otra que reconduce el hecho histórico –la peripecia vital de Rodrigo Díaz de Vivar– hacia la epopeya, donde el juglar se juega algo más que la reconstrucción de un pasado fragmentado en las memorias individuales para levantar un edificio ideológico que sustente la necesidad presente del pueblo que le escucha: la deconstrucción y síntesis de los valores que están en juego en el marco político y social de ese momento, y esa particular construcción de la memoria histórica, parece que tiene sentido unos cien años después de la muerte de Rodrigo, periodo en el que los materiales históricos y literarios se van amalgamando y transformándose para acabar cuajando en la Castilla de Alfonso VIII ante el peligro almohade y en la antesala de la victoria de Las Navas de Tolosa en 1212.

— Los elementos programáticos del *Cantar* se pueden resolver en cinco núcleos temáticos: la exaltación del héroe victorioso, la fidelidad al rey, la confianza en la victoria con la ayuda de Dios, el valor en el decurso histórico de la segunda nobleza en detrimento de la primera y la exaltación del reino de Castilla. Es cierto que los primeros cuatro núcleos temáticos podían haber tenido un valor social en todo el tiempo que media entre la derrota de Alfonso VI en Uclés (1108) y la fecha más temprana de las probables para la composición del manuscrito de Per Abad (1207), mientras que el quinto elemento parece que tendría más sentido sólo con la independencia del reino de Castilla (entre 1157 y 1230).

La política castellana entre 1108 y 1207 (los reinados de Urraca I, Alfonso VII, Sancho III y Alfonso VIII) da lugar también a pensar en la necesidad de construcción de modelos que exalten la fidelidad a la monarquía; la autoridad real había sido cuestionada en tiempos de Urraca I a raíz de su segundo matrimonio con Alfonso I de Aragón (Alfonso “el batallador”), dividiéndose el reino en bandos enfrentados, como también lo fue en los años de la minoría de Alfonso VIII (entre 1158 y 1170), e incluso más tarde, una vez alcanzada la mayoría de edad, momento en que la familia Castro, los descendientes de los infantes de Carrión cidianos, da serios problemas al monarca; Don Pedro Fernández de Castro llega incluso a tomar parte en la batalla de Alarcos (1195) en el lado almohade, batalla que, recordemos, acabó con la derrota absoluta del ejército castellano.

Por otra parte, desde 1140 Castilla necesitaba de un impulso que cohesionara el reino frente a las amenazas exteriores, unidad y liderazgo necesarios, primero frente a los almohades, y después, en 1165, frente a los almohades, y aún más en el contexto de la derrota de Alarcos. La necesidad de un instrumento de propaganda que aunase los esfuerzos y sacrificios del pueblo en torno a una idea se iba acrisolando cada vez con mayor fuerza en el símbolo real. Si el poder real de la monarquía era reforzado, Castilla, y por ende la reconquista del territorio peninsular, serían una realidad, y los actos políticos de afirmación simbólica se ven aparejados de la confirmación política: Alfonso VIII es el último “primus inter pares”; a partir de él, Fernando III, y sobre todo Alfonso X, construirán las bases del desarrollo del estado castellano sobre la estructura social piramidal de la monarquía, y no podemos olvidar, en la transmisión del *Cantar de Mio Cid*, la labor filológica e ideológica alfonsí (incluyendo aquellos versos cronísticos de los que antes hablábamos).

Quizás por todo esto Alfonso VI no es un cruel rey leonés que sojuzga Castilla, ni los infantes de Carrión son unos desalmados leoneses; son desalmados, pero castellanos, y sus posesiones se situaban entre los ríos Cea y Pisuerga, territorios que, desde comienzos del siglo XI, habían constituido una especie de bisagra entre León y Castilla y que volvieron a ser disputados por los dos reinos en los años de Alfonso VIII. Por otra parte, el Rodrigo literario no es un ser sobrehumano, inaccesible, no es un mito como Roland u Oliveros; la pareja Cid/Alvar Fáñez está formada por seres humanos a los que la fortuna pone a prueba en la adversidad;

más aún, son colocados en la posición del exilio y la pérdida de sus bienes por la traición de la corte y, pudiendo muy bien desentenderse de la lealtad debida al rey (les ha airado y eso deja sin efectos los vínculos de vasallaje), se empeñan en ella y en mostrar la fidelidad al monarca. El *Cantar*, sostenido en el amparo ideológico de la religión y de la combinación de esta con la actividad guerrera (el espíritu de la cruzada), acepta la base sobre la que se asienta el orden frente al caos en el imaginario medieval, la gracia divina que se derrama sobre el rey, lo que, por otro lado, es incluso anterior, que está en la base de las primeras sociedades indoeuropeas, y que no deja de ser tampoco reflejo del “*ordo imperialis*” romano, especialmente desde Teodosio, cuya fractura en el siglo V no ha dejado nunca de ser un núcleo temático literario en Europa ni una añoranza política desde entonces.

Por otro lado, el texto llama a la unidad y al valor de la segunda nobleza, la nobleza guerrera donde se fundan las esperanzas del éxito de la Reconquista y el apoyo a la monarquía frente a la primera nobleza ávida de poder, y esa unidad da frutos en la generación de un orden, orden que supone la aceptación de la pérdida de la “*pax regis*” tanto como el fin de la tradición germánica de la venganza familiar que tan presente está en otros cantares como el *Romanz del infant García* o el de los *Infantes de Lara*.<sup>8</sup> La aceptación del orden que supone la ley, el respeto a la misma, se presenta en el texto de manera muy llamativa en la actitud de Rodrigo frente a los Condes de Carrión, con quienes, después del ultraje de sus hijas, en vez de ejecutar una cruel venganza que todo el auditorio del juglar hubiese aprobado, les emplaza a un juicio, esto es, se atiene a la ley con ellos.

El *Cantar de Mio Cid* inaugura una tradición ideológico-literaria en las letras españolas de compromiso con la monarquía, sostenido por la necesidad de fortalecimiento y unidad del reino frente a la invasión musulmana, tradición que deja huellas en la prosa alfonsí y en la producción del mester de clerecía, que se manifiesta abiertamente radical en la literatura de la época de Sancho IV y en la de Alfonso XI (en el *Poema de Alfonso oncenno*) con matices de política interior, porque todo el periodo histórico que media entre Fernando III y Pedro I (y más allá aún) manifiesta un estado de cosas que el *Cantar* evidencia ya: las luchas por el poder entre las grandes familias castellanas y contra la centralización del mismo, y la necesidad de “hombres buenos”, de ejemplos como Rodrigo que hacen permanecer el mito sobre el hecho histórico convertido en épica.

Sin embargo, esta posición ideológico-literaria no se ve refrendada de igual modo en la literatura europea, especialmente en la francesa. Su contexto histórico propicia elementos de eufemización del símbolo de la realeza tanto como la denuncia de una realidad social que sólo mejorará después de la generación del mito de Luis IX (San Luis) gracias a la labor del abad Suger. De hecho, la legitimidad del poder imperial se traslada en la literatura francesa de la épica a la materia de Bretaña; es el ámbito social de la corte anglonormanda, necesitada de legitimidad (los motivos para la unidad y concentración del poder son distintos de los de la monarquía hispánica). El mito de Arturo es el emblema de la restauración del “*ordo imperialis*” romano, y la construcción de anclajes de ese mito en la realidad dinástica de los Plantagenet, mientras que la denuncia de la debilidad del poder real (como contraparte de ese mismo anhelo) se instala en la épica francesa de segunda generación con el rótulo tópico de “*les barons revoltés*”, desplazando la crítica política a las regiones míticas del comienzo de la dinastía de los Capetos, al propio Carlomagno y al débil Ludovico Pío.

---

<sup>8</sup> Sobre el elemento germánico y el tema de la venganza en los cantares de gesta puede verse nuestra modesta aportación: Querol Sanz, 2003: 3-17.

De hecho, los ciclos épicos franceses que componen el corpus de este tópico literario manifiestan una posición pro-feudal evidente, y la excepción quizás, el *Raoul de Cambrai*, muestra la confirmación de la norma mediante la afirmación de los valores morales que se solicitan de los reyes. Aún así, la posición ideológica de estos cantares se llena de matices y, en el fondo, viene a desarrollar un deseo muy similar a lo que puede expresar el verso 20 de nuestro *Cantar*. Si en *Gormont e Isembart*, deudor muy probablemente del *Ludwigslied* germánico, no parece haber sombra de duda, en el ciclo de *Guillaume d'Orange* se celebra el "fier linaje" del héroe que actúa autónomamente como actor principal de la lucha contra los sarracenos, llevando a término las conquistas que hubieran correspondido a Carlomagno o a su hijo, Ludovico, desdichado y débil, pero, y sin embargo, el texto reserva para el rey (Ludovico) una sombra de autoridad que precisamente debe a Guillaume, quien no ve recompensada por contra su lealtad. De la misma manera, el ciclo de *Ogier el danés* (la *Chevalerie Ogier* y las *Enfances Ogier*) fundamenta la fidelidad del vasallo incluso en su rebeldía; pues es Ogier quien *in extremis* salva a Francia de la invasión musulmana.

Es curioso que este ciclo fuera muy pronto conocido en España, citado ya en la *Nota Emilianense* y luego popularizado en el *Romancero* (Danés Urgel, o Urgero y quizás relacionado con la leyenda de Otger Catalón), porque evidencia una relación ideológica con nuestro *Cantar* más allá del respeto a la institución monárquica como receptora de la voluntad divina, incardinando el tópico de la fidelidad vasallática en la necesidad política. *Les Quatre fils Aymon*, o *Renaut de Montauban*, nuestro *Reinaldos de Montalbán* en su versión francesa, tiene también algún momento de ambigüedad que deja una huella textual sobre la conciencia política de la situación social francesa. Reinaldos y sus hermanos, injustamente perseguidos por Carlomagno, caen sin embargo de rodillas ante él cuando le hacen prisionero. El complejo mundo de relaciones e intereses que se interconectan en una fórmula política de estado que está basada en las relaciones personales antes que en la estructura teórica de gobierno permite espacios de confrontación personal sin que se alteren las bases de reconocimiento de autoridad; en ciertos momentos la épica francesa parece suplicar a los reyes que ocupen su puesto en el orden universal, que ejerzan de reyes, y la rebeldía es causada siempre por el desorden del mundo que provoca que alguien, en este caso el rey, no esté en su sitio.

Es la teoría del "lugar idóneo" aplicada a la escala social; el desorden provoca el caos (y por tanto la necesidad de restauración del orden, que es el filo argumental general de toda narración), y la rebeldía comporta, necesariamente, una restitución sustitutoria del orden, que se hace realidad en la actividad guerrera contra el invasor sarraceno, causante del desorden mayor del orden socio-político y, más allá, de un pecado aún mayor que atenta contra el fundamento del estado y la sociedad medieval que es el cristianismo: si el poder real deviene de la voluntad divina, una percepción de la divinidad diferente ataca el propio fundamento de nuestro modo de entender el mundo, socava los pilares fundamentales de la propia definición de nosotros mismos. El caso de *Raoul de Cambrai*, del que ya hemos adelantado que es una excepción que confirma la norma de la restauración del orden social, presenta un primer desorden que es la equivocada acción del rey Luis al otorgar el feudo de Raoul a otro linaje, pero este desorden se ve anulado y superado por la desmesura y violencia de Raoul en su lucha por conseguir aquello que le pertenece. La crueldad manifiesta de sus actos acaba por desencadenar un desorden mayor, una anarquía de sangre que no puede resolverse sino con la muerte del propio héroe a manos de su amigo Bernier, quien se encarga al final del cantar de devolver la paz (el orden) a las familias de Cambrai y Vermandois.

El verso 20 del *Cantar de Mio Cid* evidencia una anomalía, un desorden, en este caso no achacable del todo al rey sino a los "malos mestureros". En definitiva, hay algo que ha ido mal en las relaciones personales que son el fundamento del acto de vasallaje; evidentemente el rey se ha equivocado, el pueblo de Burgos lo denuncia, no tanto por la crueldad o error del rey

(no se discute la orden de exilio, sino sus extremos, y sólo en boca de Rodrigo y de Jimena aparece la causa de la pérdida del favor real: las intrigas de los enemigos políticos), sino por la valía del vasallo, y a lo largo del poema el rey reconoce paulatinamente, estratégicamente, su error, y devuelve el orden al reino.

Julio Rodríguez Puértolas (1996: 22-24), siguiendo a De Chasca, presenta el problema de manera diferente en su edición del *Poema de Mio Cid*: no hay para él glorificación alguna de la monarquía, sino que, como De Chasca, considera que es el rey el que asciende al nivel del Cid, y la superioridad del vasallo manifiesta un fenómeno de importancia radical que argumenta con la teoría de Lukács sobre la epopeya (Lukács, 1971: 70-71), que, a su juicio, debe hacer corresponder al héroe siempre con el rey, pues es la figura simbólica que representa a la sociedad y quien conoce los conflictos surgidos del problema trágico. Nosotros, sin embargo, consideramos que el contexto histórico del cantar no permite tal comentario, pues estaría fuera de toda posibilidad contemplar una subversión del orden social; simplemente este no es un pensamiento medieval, sino una elucubración desde posiciones de recepción y crítica mediatizadas por un universo literario e ideológico muy diferente (a partir de la novela realista y naturalista del siglo XIX), pero, además, para poder entender este polémico verso es necesario, no sólo establecer los parámetros sociales e ideológicos en que éste pudo ser escrito, sino, y más allá, establecer el proceso de recepción en el marco del contexto situacional. De hecho, el factor de contexto situacional puede, además de acercar nuestro cantar al desarrollo general de la épica de segunda generación que antes hemos esbozado tímidamente, facilitar una lectura adecuada del verso 20 en el marco de la posición receptora del poema, que no se corresponde con el universo de finales del siglo XI sino, antes bien, con el intervalo de tiempo que media entre el reinado de Alfonso VIII y el de Alfonso X.

De entre todos los géneros literarios quizás la épica haga explícita de manera más evidente la condición de sistema dinámico de la literatura, un sistema engarzado en una estructura polisistémica de referencias y dependencias de diferentes sistemas autoreferenciales que podemos denominar cultura (Even Zohar, 1979: 287-310). Considerando tanto la dinamicidad como el carácter sistémico, el *Cantar de Mio Cid* es un producto literario construido en evolución permanente por el agregado de materiales y refundición, desarrollo, entropía, interpolación y derivación de unas constantes co-textuales y contextuales desde su estadio probable de cantilena hasta la fijación escrita hecha con el cálamo de Per Abat (característica general de la literatura oral). Se trata de la memoria histórica convirtiéndose en emblema ideológico al tiempo que en uno de los ejemplos mayores de nuestra literatura en lengua castellana. Esa memoria histórica tiene, además, unos actantes determinados, tanto en la ejecución como en la recepción, por ello, cuando nos enfrentamos a la multitud de problemas de interpretación en la literatura antigua y medieval, hay que tener en cuenta dos premisas generales que, para el caso que nos ocupa, consideramos pertinentes y productivas.

Si nuestro *Cantar* es generado en un intervalo de tiempo amplio (al menos en el que va desde 1099, año de la muerte de Rodrigo, o incluso antes, hasta 1207 cuando menos) el verso 20 pudo ser introducido en cualquier momento de ese periodo, y por tanto su significado tendría primero que validarse en la oportunidad de la afirmación que se hace en un contexto social determinado y variable diacrónicamente. Su mantenimiento en el texto depende también de que las condiciones que dan lugar a su presencia se mantengan, al menos aquellas generales que permitan afirmar una sentencia que, cuando menos, es polémica para el contexto político medieval (o quizás no tanto). Por otra parte, la recepción del verso en este mismo intervalo, y más allá en la prosificación cronística, debe corresponderse con una realidad que permita al auditorio considerarlo como una sentencia válida, que armonice la "welt-struktur" y la "text-struktur", la estructura del mundo y la estructura del texto, si se nos permite la

terminología petöfiana; esto es: debe manifestarse la coherencia textual como estructura confluyente con el referente social (la situación ideológica y política que vive el auditorio), sin ello el verso 20 no hubiera permanecido en la memoria histórica del juglar ni hubiera sido consignado por el cálamo de Per Abat, y es esto, la memoria histórica, y su necesidad como argumento de presente y de futuro, la que mantiene el verso y le da significado.

En tiempos de Alfonso VI no hay realmente un conflicto de relevancia que permita colegir una expresión sobre la unidad del reino; las leyendas que terminan fosilizadas en el *Romancero* sobre la Jura de Santa Gadea y la teórica participación del rey en la muerte de su hermano Sancho en Zamora, no tienen correlato en los hechos históricos pero, y además, bien pudieron tener el mismo sentido que el verso 20, esto es, que *a posteriori* fuera necesario hacer de la memoria histórica una actualidad política; los reinados de Urraca I, Alfonso VII (a quien hay que tener en cuenta en su dimensión de emperador de los Reinos Hispánicos) y Sancho III están marcados por los conflictos con el reino de Aragón (la dimensión nacional), mientras que a partir del reinado de Alfonso VIII hay una necesidad política de unidad frente al peligro exterior (los almohades) y frente al interior (la guerra civil entre los Castro y los Lara) que se prolongará durante el brevísimo reinado de Enrique I (rey a los diez años) y la regencia de Berenguela (quien abdicaría el mismo día de su proclamación como reina). El reinado de Fernando III abre un periodo no exento de revueltas (la familia Lara de nuevo) y de guerras para reunificar el reino con León, además de continuar con la Reconquista, y el de Alfonso X, tiempo en el que se articula la prosificación cronística del *Cantar*, está igualmente marcado por las luchas intestinas en las que las ciudades jugaron un papel importante, y por el impulso en la Reconquista que le valió la toma de Murcia, Alicante, Cádiz y otras plazas importantes, pero también es el tiempo de la aventura imperial de Alfonso y sus pretensiones a gobernar el Sacro Imperio Romano Germánico, algo que exigía en cierta manera la imagen de un poder central fuerte. A la muerte del primogénito de Alfonso, Don Fernando de la Cerda (1275), y con el levantamiento del segundo hijo, quien fuera luego Sancho IV "el bravo", la guerra civil planea de nuevo sobre el reino (antes, en 1264, Alfonso había tenido que hacer frente a la revuelta de los mudéjares). En este marco político se desarrolla la prosificación alfonsí del *Cantar*, y un verso como el que aquí nos ocupa, o tenía un significado que no viene a desmerecer el valor real, o no hubiera permanecido para la memoria histórica del reino. En el otoño de 1272 en el que Alfonso, débil, está acorralado por los nobles del reino, el monarca bien podía haber sido muy receptivo (estando necesitado de ello) a la narración de un vasallo que muestra, a pesar de todos los avatares, su fidelidad al rey (aunque este fuera a Alfonso VI).

Más aún, toda la literatura posterior, y no sólo castellana, sino europea (especialmente la francesa y alemana) está marcada por una adhesión imperial que ejerce una función propagandística del poder central, necesitado de apoyo popular frente a la primera nobleza; es el tiempo en el que Europa se juega un modelo político que permita el desarrollo de los estados-nación, proceso que culminará en España con los Reyes Católicos y se hará patente y europeo en el proyecto de Carlos I, como en Francia se hará realidad con Francisco I. Poemas como el de *Alfonso onceno* no dejan lugar a dudas sobre el papel de la literatura en la política del reino, y el *Cantar de Mio Cid* hace posible la pervivencia de un modelo de "imitatio" política sostenida en la evocación de las virtudes caballerescas, especialmente la de la fidelidad del vasallo. No es de extrañar que la prosa alfonsí y postalfonsí continúe ejemplarizando modelos pro-impereales, incluso importándolos; *La Gran Conquista de Ultramar*, ejercicio político-literario de origen francés, da cuenta de la situación de asedio a que se ve sometido el propio Sacro Imperio por parte de la gran nobleza, y el valor salvador (mesiánico incluso, con un valor simbólico emblemático) del caballero fiel. Así, en el texto francés de *La Chanson du Chevalier au Cygne*, un noble, el malvado Rainer, despoja de sus posesiones a una dama y, mientras el emperador (Otón) le recrimina, el sajón se enfrenta al emperador (y hasta a Dios) para conservar su

privilegio obtenido con fuerza; será Hélyas, el Caballero del Cisne, quien salve a la Duquesa y a su hija de las ambiciones del sajón y ayude al emperador a devolver el orden al reino. La respuesta de Rainer a la demanda de devolución de las tierras usurpadas a la Duquesa de Bouillon que el emperador le hace es la siguiente:

Or entendés, fait-il, Aleman et Baivier,  
Et Saisne el Loherenc, li vassal droiturier :  
La terre dont la dame me fait vers lui plaidier,  
Rois, vous me la donastes, ne l´me devés noier ;  
S´en fesistes acorde vers moi de gerroier ;  
Si que j´en ai tesmoig l´arcevesque Raignier  
Et le duc de Lovain et vostre clachonier.  
Entrés sui en la terre, ne la voil mais laissier ;  
Perdue l´a la dame, ni a mais recovrier ;  
Ne vos, ne Dex, ne hom, ne li puet mais aider  
(Reiffenberg, 1846-59, vv. 3032-3061, p. 113).<sup>9</sup>

Nuestra *Gran Conquista de Ultramar* y los dos manuscritos castellanos que conservamos que derivan del ciclo francés de la Primera Cruzada (el 1187 y el 2454 de la Biblioteca Nacional de Madrid), y que pueden ser datados en época alfonsí (lo más tarde en el reinado de Sancho IV), siguen punto por punto este desarrollo ideológico que nos permite, salvando las distancias (el mesianismo y la construcción fantástica de la leyenda genealógica de Godofredo de Bouillon), poner en relación funcional al Caballero del Cisne con Rodrigo Díaz de Vivar (más aún cuando el tópico nuclear y la intención última del discurso de todo el ciclo francés giran en torno a la misma idea que permite el desarrollo argumental de nuestro *Cantar*: la lucha contra el Islam).

Parece claro, pues, que el verso 20 debe ser interpretado en clave política como una llamada a la unidad, y estar muy probablemente pensado en el contexto histórico de la difícil situación interna y externa que tuvo que solventar Alfonso VIII. Después de la victoria de Las Navas la memoria histórica concentra su atención, a partir de 1240, en construir la identidad del reino, proceso ejercido cooperativamente por Rodrigo Jiménez de Rada, el arzobispo de Toledo que reescribe la Historia de España, Gonzalo de Berceo con sus poemas dedicados a Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla o los autores anónimos del *Poema de Fernán Gonzalez*; el *Cantar de Mio Cid* sirve de catalizador de la ideología que Castilla necesita para construir su futuro identitario y su particular mesianismo político en la península.

Por ello quizás, y porque históricamente no podía ser de otra manera, no hay diatriba alguna contra Alfonso VI en nuestro *Cantar*, sino un artificio literario que obedece a las reglas básicas de desorden y orden de la épica; por eso, el juglar se permite en momentos de triunfo paralelos, como el de los versos 3022-3023: “Bien aguisado viene el Çid con todos los sos, / buenas compañías que assí an tal señor”.

La bondad de uno trae la del otro, y los modelos se comunican, tal y como en las viejas creencias del mundo antiguo celto-germánico: si el rey medra, la tierra florece, si el rey peca (el desorden) la tierra muere (la “terre gasté” de las leyendas artúricas); si el señor es bueno, así lo será el vasallo (o debe serlo), y en el grupo social se logra la armonía, armonía que se extiende por todo el reino y permite la victoria sobre los enemigos.

<sup>9</sup> Para un estudio más pormenorizado de los manuscritos castellanos sobre El Caballero del Cisne y todo el ciclo sobre la Primera Cruzada nos remitimos a nuestro estudio (Querol Sanz, 2000).

La permanencia de este verso tiene su valedor en Alfonso X; el impulso final de esta idea, su conversión en crónica, en *Historia*, se le debe a él y a sus razones políticas para reclamar la fidelidad de la nobleza<sup>10</sup>. Todo el *Cantar*, su prosificación alfonsí, su enquistamiento en nuestro acervo folklórico, e incluso su uso, sus usos históricos (los adecuados y los abusivos) tienen como eje la fidelidad. Cuando Don Ramón Menéndez Pidal argumentó en 1929 sus razones para recuperar el *Cantar* en el prólogo a la primera edición de *La España del Cid* (1929), también advertía de que en el contexto histórico de la década de los treinta del siglo XX la vida del *Cid* era del todo oportuna, especialmente cuando el desaliento y el escepticismo ahogaban los sentimientos de solidaridad, porque contra esa debilidad del espíritu colectivo podrían los grandes recuerdos históricos servir de reacción, haciéndonos intimar con la esencia del pueblo al que pertenecemos y robustecer el alma colectiva (la trabazón de los espíritus) que inspira la cohesión social. Eso decía Don Ramón Menéndez Pidal en 1929, quizás eso mismo pensaban Alfonso VIII y Alfonso X, quizás eso pensaba el juglar, y si consideramos en conjunto en toda nuestra historia hasta la actualidad parece que hay cosas en España que nos persiguen siempre.

Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas

### Bibliografía

- ALONSO, Amado (1944) "¡Dios, qué buen vasallo! ¡Si oviese buen señore!", *Revista de Filología Hispánica*, VI, pp. 187-191
- ARMISTEAD, Samuel (1989) "Cantares de gesta y crónicas alfonsíes: 'Mas a grand ondra / tornaremos a Castiella'" *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* Berlín : Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universitat Berlin, Institut fur Romanische Philologie. Sebastian Neumeister, ed. Frankfurt am Main: Vervuert.
- BARON DE REIFFENBERG, Frédéric, ed. (1846-59) *Chanson du Chevalier au Cygne*, Bruselas, M. Hayez.
- BUSTOS TOVAR, Francisco de (1992) "Épica y crónica: contraste en la estructuración del discurso", en Ariza VIGUERA, M. y otros (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Madrid, Pabellón de España, pp. 557-568.
- CARRASCO, Félix (1969) "¿Un antecedente latino de ¡Dios, qué buen vasallo! [...]?" *Thesaurus*, 24, pp. 284-286.
- DE CHASCA, Edmond V. (1972)<sup>2</sup> *El arte juglaresco en el Poema de Mio Cid*, Madrid, Gredos.
- DUMÉZIL, Georges (1995) *Mythe et épopée*, París, Gallimard, 3 vols.
- (1996) *Heur et malheur du guerrier, Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, París, Flammarion.
- DYER, Nancy Joe (1995) *El Mio Cid del taller alfonsí: versión en prosa en la "Primera Crónica General" y en la "Crónica de veinte reyes."* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta

<sup>10</sup> Sobre la labor cronística de Alfonso X, y en especial sobre las relaciones entre épica y crónica, pueden verse, de modo general los trabajos de: González-Casanovas (1990: 157-178), o Francisco Bustos Tovar (1992: 557-568). Específicamente, sobre los problemas relacionados con el *Cantar de Mio Cid* véanse los trabajos compilados por Nancy Dyer (1995) o el de Pattison (2002: 23-27). Para el estudio de la ideología, tanto en el *Cantar* como en la *Primera Crónica General*, es muy interesante el de Lawrence Rich (1992: 8: 5-16).

- FOURNÈS, Ghislaine (2002) "Un motivo cidiano en la obra de Alfonso X el Sabio: la ira regia" en Georges MARTIN, Carlos ALVAR EZQUERRA, Fernando GÓMEZ REDONDO (coords), *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas*, actas del congreso internacional "IX Centenario de la muerte del Cid", Univ. de Alcalá de Henares, pp. 285-294.
- GAMBRA, Andrés (2000) "Alfonso VI y el Cid. Reconsideración de un enigma histórico" en *El Cid, poema e historia. Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio de 1999)*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, pp. 189-204.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Juan (1969) "Traición y alevosía en la Alta Edad Media", *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXXI, pp. 330-341.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1975) "Mio Cid". *Estudios de endocrítica*, Barcelona, Planeta.
- GONZÁLEZ-CASANOVAS, Roberto J. (1990) "The Function of the Epic in Alfonso X's Estoria de Espanna: Cantares de gesta as Authority and Example for the Chronicler", *Olifant: A Publication of the Societé Rencesvals, American-Canadian Branch*, (15:2), Summer, pp. 157-178.
- GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano (2000) "El derecho en la época del Cid", *El Cid, poema e historia. Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio de 1999)*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, pp. 169-187.
- GRASSOTTI, Hilda (1965) "La ira regia en León y Castilla", *Cuadernos de Historia de España*, XLI-XLII.
- HANI, Jean (1998) *La realeza sagrada*, Palma de Mallorca, José de Olañeta editor.
- HORRENT, Jules (1973) *Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid"*, Barcelona, Ariel.
- (1982) *Cantar de Mío Cid / Chanson de Mon Cid*. 2 vols., Gand, E. Story-Scientia. Arthur Kimmel ed.
- HUICI MIRANDA, Ambrosio (1956) *Las grandes batallas de la Reconquista durante las invasiones africanas*, Madrid, Cremades.
- JONIN, Pierre ed. (1979) *La Chanson de Roland*, París, Gallimard.
- KANTOROWICZ, Ernst H. (1959) *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza.
- LACARRA, Maria Eugenia (1980) *El "Poema de Mio Cid": Realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982) *Panorama crítico sobre el "Poema del Cid"*, Madrid, Castalia.
- LUKÁCS, György (1971) *Teoría de la novela*, Barcelona, Siglo XX-Edhasa.
- MARÍN, Nicolás (1974) "Señor y vasallo. Una cuestión disputada en el CC" *Romanische Forschungen*, 86, pp. 451-461.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1929) *La España del Cid*, Madrid, Plutarco, (1929) 2 vols.
- (1969) *La España del Cid*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1980)<sup>5</sup> *Cantar de Mio Cid, Texto, Gramática y vocabulario*, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal*, vol V, Madrid, Espasa Calpe.

- ORLANDIS, José (1947) "Sobre el concepto del delito en el Derecho de la Alta Edad Media", *AHDE*, 16, pp. 63-64.
- PATTISON, David G. (2002) "El Mio Cid del Poema y el de las crónicas: evolución de un héroe" en MARTIN Georges, Carlos Alvar Ezquerro, Fernando Gómez Redondo (coords); *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas*, actas del congreso internacional "IX Centenario de la muerte del Cid, Univ. de Alcalá de Henares, pags. 23-27.
- QUEROL SANZ, José Manuel (2000) *Cruzadas y Literatura: El Caballero del Cisne y la leyenda genealógica de Godofredo de Bouillon*. Madrid, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2003) "La historia épica humanizada: pasiones, *pathos* y venganza en el desarrollo de las variantes épicas medievales", *Voz y Letra*, XIV/1, pp.3-17.
- RICH, Lawrence (1992) "Reyes, vasallos y moros: Ideología en el *Poema de mio Cid* y la *Primera crónica general*." *Ariel* (Lexington, KY) 8: 5-16.
- RIQUER, Martín de (1968) "Babiaca, caballo del Cid Campeador, y Bauçan caballo de Guillaume d'Orange" en Martín de Riquer, *La leyenda del Graal y otros temas épicos medievales*, Madrid, Prensa Española (1968) pp. 227-247.
- ed. (1983) *La chanson de Roland. El Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: El Festín de Esopo.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ed. (1996) *Poema de Mio Cid*, Madrid, Akal.
- SANTOS DíEZ, José Luis (1961) *La encomienda de monasterios en la Corona de Castilla, siglo V-XIV*, Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SIMÓN, Eva (1999) "Observaciones sobre dos pasos paralelos en el Poema de Mio Cid y en la Chevalerie Ogier franco-véneta del Códice XII de la Biblioteca Marciana de Venecia", *Rivista di Studi Testuali*, I, pp. 207-221.
- SMITH, Colin ed. (1976) *Poema de mio Cid*, Madrid, Cátedra
- SPITZER, Leo (1946) "¡Dios qué buen vassallo, si oviesse buen señore!", *Revista de Filología Hispánica*, VIII, pp.132-135.