

odres nuevos

POEMA
DEL
CID

«Él vierta añejo vino en odres nuevos»
M. Menéndez y Pelayo

Títulos publicados
recientemente

Don Juan Manuel

El conde Lucanor

Versión de Enrique Moreno Báez

Arcipreste de Hita

Libro de Buen Amor

Versión de María Brey

Poema del Cid

Versión de Francisco López Estrada

Leyendas épicas españolas

Versión de Rosa Castillo

Gonzalo de Berceo

Milagros de Nuestra Señora

Versión de Daniel Devoto

Cuentos de la Edad Media

Versión de M^a Jesús Lacarra

Álvar Núñez Cabeza de Vaca

Los naufragios

Versión de José María Merino

Miguel de Cervantes

Entremeses

Versión de Andrés Amorós

Fernando de Rojas

La Celestina

Versión de Soledad Puértolas

oðres nœvos

POEMA
DEL
CID

VERSIÓN Y PRÓLOGO DE
FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA


CASTALIA
EDICIONES



CASTALIA
EDICIONES

es un sello propiedad de



Diputación, 262, 2ª 1ª

08029 Barcelona

Tel. 93 494 97 20

E-mail: info@edhasa.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Por primera vez publicado en Castalia en 1955

Segunda edición: septiembre 2012

Segunda edición, cuarta reimpresión: noviembre 2017

© de la edición: herederos de Francisco López Estrada, 2012

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2012

Ilust. de cubierta: Detalle de una viga mudéjar policromada del s. XIV, procedente de Curiel de los Ajos, Valladolid. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-539-3

Depósito Legal B.19935-2012

Impreso en Liberdúplex

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprógraficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprógraficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

A Ramón Menéndez Pidal.

*Que su nombre encabece, como enseña
de maestría, este libro que canta una vez
más, en el romance nuestro de cada día,
al héroe de sus afanes.*

Ésta es la decimotercera edición de esta versión al español actual del *Poema del Cid*. La primera salió en 1955, y desde entonces no he cesado de pulir mi artesanal trabajo de acercar a la lengua de hoy lo que se encuentra escrito en el manuscrito que considero como el «original», cualquiera que haya sido el proceso de su creación, las reformas, renovaciones y copias que condujeron hasta él. Casi todas las Colecciones de textos de la literatura española han publicado su propia edición del *Poema del Cid*; esta misma Editorial Castalia tiene la suya, así titulada, *Poema del Cid*, en sus «Clásicos Castalia», realizada por el profesor Ian Michael (2.^a edición, Madrid, 1973); y en la colección de «Castalia Didáctica» se encuentra otra, *Cantar de Mio Cid*, a cargo de José Luis Girón Alconchel y María Virginia Pérez Escribano (Madrid, 1995), establecida con la intención didáctica que caracteriza esta Colección.

Quiero recordar aquí otra vez, como vengo haciendo desde 1955, a mis buenos amigos el bibliógrafo don Antonio Rodríguez Moñino y a doña María Brey, impulsores los dos desde un principio de esta Colección de «Odres nuevos». Ellos sentían la necesidad pedagógica de estos libros, y me animaron a que me aplicara a la versión del *Poema del Cid*.

Otros muchos sintieron este mismo afán de que el viejo *Poema* se pudiera leer en el español de hoy. La mía es una más que cuenta entre otras varias; y grandes poetas lo han hecho también, como Pedro Salinas. Uniéndome a esta intención, he querido que el viejo *Poema* pueda llegar a los más y que valga, al menos, para un primer acercamiento a la mejor obra que posee nuestra literatura en el género de la poesía épica medieval. A través de estas páginas, recordaremos otra vez, lo más cerca posible de la lengua cotidiana de hoy, la ejemplaridad heroica de don Rodrigo Díaz de Vivar, la medida política que le atribuye el *Poema*,

y cómo estaba atento a su honra y cuidando de que nada faltase a los suyos. La lección humana que representa el *Poema del Cid* fue de ayer, de una Edad Media que es lejana a nosotros, y creo que también vale para nuestros días.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA
*Profesor emérito de la
Universidad Complutense de Madrid*

BREVE NOTICIA
PRELIMINAR



El manuscrito y los datos del colofón

El único texto conocido de este *Poema* procede de un manuscrito escrito con letra que se sitúa en el siglo XIV y que hoy se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid. Quien sienta curiosidad por ver la escritura de los folios del manuscrito puede acudir a las ediciones facsímiles del mismo.¹ En el colofón que cierra la obra se leen los siguientes deseos y datos, los primeros que, desde dentro del mismo códice, ofrecen una noticia del *Poema*: «Quien escriuió este libro, dé'l [e] Dios parayso, amen. Per Abbat le escriuió en el mes de mayo, En era de mill et .C.C xL, v. años».² El año 1245, según el cómputo de la era hispánica, corresponde al 1207 de la era cristiana, que es la que usamos hoy. Éstos son los datos que han sido objeto de diversas interpretaciones.³

La obra, como se lee en este colofón, fue considerada por el que lo escribía como un *libro*; es decir, se trata, como ha de comprobar el lector, de una obra extensa, escrita en un códice que se conserva encuadernado por segunda vez en el siglo XV, tal como era propio de los

¹ Para el establecimiento del texto moderno, me valí en 1955 de la edición de Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, 3 vols., que es la que cito, cuando es necesario, en esta introducción. En 1982 publiqué, en esta misma Editorial Castalia, el libro *Panorama crítico sobre el «Poema del Cid»*, en que resumo la información que me había valido para ir renovando las mías de «Odres Nuevos». Para más datos sobre las cuestiones que plantea la obra, pueden consultarse las recientes ediciones con sus bibliografías: *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993, 2.^a ed. de Alberto Montaner; y la del mismo título, de Francisco A. Marcos Marín, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 1997.

² Se creyó que en el espacio que hay entre las dos C C y los otros signos romanos pudiese haber habido otra C, pero las recientes pruebas técnicas inclinan a rechazar esto.

³ Noticia de estas interpretaciones en la ed. de A. Montaner (1993, pp. 683-688).

libros que habían de guardarse en una biblioteca por el valor de su contenido. La relativa calidad de su aspecto material se corresponde con una aparente unidad de composición dentro de unas normas poéticas que se mantienen desde el principio al fin, con las variaciones que eran propias de esta clase de obras. Allí se dice que un tal *Per Abbat* (al que llamaré Pedro Abad) lo escribió, o sea que fue el que hizo la labor de copiar el contenido de otro manuscrito; y esto lo hizo, como era propio de la época, queriendo establecer una copia cuidada, en la medida en que él entendía la letra del manuscrito que copiaba y puede que intentando mejorarlo en favor de los lectores. El mencionado nombre de *Per Abbat* era entonces frecuente, y las propuestas de identificación han sido varias.

En el curso de la obra, precisamente en el comienzo y fin de las partes, se usan algunos términos para designarla: *gesta*, 'los hechos ocurridos, realizados por alguien, sobre todo si son heroicos, y su noticia' (v. 1085); *coplas del cantar* (v. 2276), al fin del Cantar segundo; *nuevas de Mio Cid* (v. 3730), al fin del Cantar tercero; *razón* (v. 3771, palabra que cierra el *Poema*); y luego *romanz*, que acompaña a la mención de *libro* antes referida. Aquí adopto para designarlo el término general de *Poema*, que es posterior en el tiempo, para subrayar su condición genérica. Otros han preferido llamarlo *Cantar*.

Sepa el lector que esta obra ha dado lugar a un gran número de estudios que forman una bibliografía muy extensa y creciente. El que quiera leer el *Poema* puede adentrarse en él a través de la edición que mejor convenga con su intención, y encontrará un libro entero (con la falta de unos folios, cuyo contenido se ha suplido), con unidad propia y sustancial, y no una obra primeriza y torpe. Es un «clásico» en su género; la *gesta* posee en primer lugar un carácter biográfico, aunque no se refiera a la vida entera de don Rodrigo, pero lo que se dice en ella basta para saber quién pudo ser el Cid en su proyección política y humana, considerado como una medida heroica de la época. Y esto se hizo desde el punto de vista del que concibió la obra probablemente cuando la memoria del Cid como personaje estaba aún muy viva y podía ser un ejemplo para todos los que oyesen el *Poema*. Esto era propio del grupo literario a que pertenece en la Edad Media europea. Nuestro *Poema* se empareja con otros de la misma naturaleza poética, como la *Chanson de Roland* en la literatura francesa y con el de *Beowulf* y otros en la germánica.⁴

⁴ Si el lector quiere conocer estas obras para compararlas con la nuestra, puede hacerlo en las traducciones que hay sobre ellas. De la *Chanson de*

Clérigos y juglares en torno del Poema del Cid

Los datos que se tienen de los que pudieran (cualquiera que fuese su origen) haber escrito el *Poema* y conservarlo a través de los sucesivos manuscritos son escasos y se han de interpretar en relación con lo que pudiera haber sido la literatura en esta época primitiva dentro del género que corresponde a la obra.⁵

Por de pronto, en cuanto a la organización general del *Poema* se echa de ver que es, como dije, una obra de gran envergadura y realizada según las normas de un artificio artístico evidente. Pertenece a un grupo que usa la lengua vernácula con una eficiencia manifiesta y lo prueba esta obra capital del mismo.

Aunque no existan otras obras completas del mismo grupo con las que establecer una comparación, una apreciación inicial y de orden meramente descriptivo del *Poema* en sí mismo, como entidad literaria, pone de manifiesto que una obra de esta naturaleza requiere una técnica de composición ejercitada y eficiente en sus fines.

Para rodear de un contexto cultural la creación y conservación de una obra de esta naturaleza, hay que acudir a dos términos muy importantes para conocer la literatura medieval: son los de la *clerecía* y la *juglaría*. El primero de ellos, *clerecía*, tiene un significado amplio. Así, en un sentido estricto, *clérigo* es el «hombre de Iglesia, con una formación destinada al servicio de la religión»; y en un sentido amplio, *clérigo* es el «hombre conocedor de las Artes liberales, que posee la disciplina intelectual que se desprende de ellas y que las utiliza para su

Roland hay varias, como la de Martín de Riquer (Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral), y menos de la segunda: *Beowulf y otros poemas épicos antiguos germánicos*, traducción de Luis Lerate con el texto original (Barcelona, Seix Barral, 1974).

⁵ Un estudio de conjunto de la épica heroica se encuentra en el libro de C. Maurice Bowra *Heroic Poetry* [1952] (Londres, MacMillan, 1966). Ramón Menéndez Pidal examinó estos testimonios en su libro *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid, CSIC, 1951). Dentro de esta misma colección de «Otres Nuevos» hay un volumen dedicado a las *Leyendas épicas españolas*, prólogo de E. Moreno Báez y versión moderna de Rosa Castillo (Madrid, 1981). Manuel Alvar ha reunido en un estudio los *Cantares de gesta medievales* (Méjico, Porrúa, 1969).

profesión en el Derecho, la Medicina, el servicio de las Cancillerías, etc.». Ambos sentidos recaen en la Literatura según una consideración muy amplia en cuanto ésta requiere una modalidad de conservación de los textos. El solo hecho de escribir una obra (indicado de muchas maneras: dar por escrito, decir en el escrito, yacer en escrito, notar en el escrito, etc.) representa un sistema de conservación del texto que implica una cierta participación en la actividades de la clerecía, la cual se halla basada sobre todo en la cultura escrita. Sólo se escribe lo que merece escribirse, pues escribir es una labor de gran precio: hay que escribir sobre pergamino o papel, y la labor del amanuense resulta cara, pues requiere una formación profesional y luego su ejercicio, etc. Esta tradición europea de la escritura se encuentra establecida sobre el latín y pasa paulatinamente a las lenguas vernáculas en los siglos X y XI a través de un gran esfuerzo; el manuscrito del *Poema del Cid* representa una de estas labores de escritura, realizada esta vez con un texto en lengua vernácula, que nos ha permitido, en este caso concreto, conocer una versión del gran poema épico. Contando con esto, pues, la clerecía pudo intervenir en algún grado en el hecho de que el *Poema* exista y se haya conservado en el Códice de Madrid y llegado hasta nuestro tiempo.

Si hemos insistido en la conservación escrita del texto, esto no obsta para que se desprenda del *Poema* que se trata de una obra en la que se pone de manifiesto que pertenece a un sistema literario de comunicación oral. Es difícil pensar en que los 3.725 versos de la versión conservada se mantuvieran en la memoria de una comunidad por la vía folklórica popular; para retener una obra tan amplia en la memoria de alguien se requería una disciplina intelectual comparable a la de los actores actuales, o sea que hacía falta un sentido «profesional» del trabajo. Junto con la memoria que había de conservar los textos se necesitaba un arte de la representación que valiese para comunicar a los públicos el texto de estos poemas. Estos intérpretes se encuentran entre los llamados *juglares*.⁶ Esta palabra tuvo en la Edad Media una amplia significación: partiendo de su derivación de *iocus*, «juego» (*iocularis*, *ioculator*), juglar era el que recreaba y entretenía al público solazán-

⁶ Véase el estudio de Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, 6.ª ed., en donde refiere la variedad de clases de los juglares y lo propio del juglar como intérprete de la poesía épica.

dolo con muchas diversiones: acrobacias, juegos de manos, exhibiciones de animales amaestrados, bailes y músicas, y también con espectáculos en los que intervenía la palabra oral, recitada o salmodiada, y el gesto. En este último género de diversiones el juglar se convierte en el intérprete de las obras que entretienen por medio de la comunicación oral de un texto, que es lo que conviene para nuestro propósito literario. Contamos con el texto casi completo del *Poema*, pero hay que pensar en que se interpretaría de diversas maneras, según fuese la condición del público que lo oía y las circunstancias de la interpretación.

Por este motivo el poema de la épica vernácula está compuesto contando con que un juglar lo interprete delante de un público. Esto lo demuestra claramente el que en él se utilice el vocativo ¡señores! (v. 1178) con el que se llama la atención del público; o bien se dirija el autor al público como a un oyente plural: «Dirévos [a vosotros, los que me oís] de los cavalleros que levaron el menssaje» (v. 1453); o bien sitúe a los oyentes ante los acontecimientos narrados como si los presenciasen: «Veriedes [vosotros, si os hubieseis encontrado en el hecho que os cuento] tantas lanças premer e alçar...» (v. 726). Todos estos recursos irían acompañados por el arte que el juglar pusiera en la representación, pues se valdría de los efectos de la entonación convenientemente dramatizada, acompañada de una mímica apropiada, y aun cabe pensar en que también usaría una modulación rítmica en la voz, subrayada por instrumentos musicales adecuados al caso. Sobre esta cuestión se ocupa, de una manera teórica y práctica en especial, Antoni Rossell,⁷ que ha propuesto y realizado una interpretación en cierto modo salmódica, que convierte la comunicación del *Poema* en un espectáculo que dura unas once horas, en las que el texto se canta y el intérprete se ayuda de un instrumento para los intermedios convenientes a esta duración. Esta propuesta trata de mantener la integridad de la comunicación poemática en un ámbito que es distinto de la dramática posterior; y es posible que, según fuese el público que asistiese al espectáculo, se cantase sólo alguna parte del *Poema* y que los juglares modestos troceasen el conjunto en fragmentos adecuados a la ocasión del recital.

⁷ Así puede encontrarse en un artículo que resume sus propuestas para el mundo románico: Antoni Rossell, «Pour une reconstruction musicale de la chanson de geste romane», *Charlemagne in the North*, Edimburgo, Société Roncesvals (British Branch), 1993, pp. 531-545; y su aplicación práctica al caso del *Poema* en la grabación de Madrid, Tecnosaga, 1996 (Editorial Crítica).

Teniendo en cuenta ambas series de factores, los clericales y los juglarescos, cabe preguntarse cuáles fueron los dominantes en su composición de un poema de esta especie. La intervención del juglar ha sido puesta de relieve por la crítica romántica, que consideró a esta figura como «la voz del pueblo», subrayando de este modo la representación de la comunidad que se le otorgaba. R. Menéndez Pidal ha recogido esta interpretación enriqueciéndola y asegurándola a través de una crítica positiva, y la ha situado dentro del cuadro de una tradición poética activa. Para él, el juglar tuvo la condición de poeta docto en el menester poético, conocedor también del oficio literario conveniente para la composición de la obra, al mismo tiempo que intérprete de la misma; todos los grados, desde la composición y la repetición oral de los textos y su reforma, fueron posibles desde su punto de vista. A medida que Menéndez Pidal, en sus diferentes libros de crítica histórica, perfila y precisa la función del juglar, además de la labor de recitación (o cauce de comunicación del texto a los oyentes), le atribuye también la conservación «activa» del texto y aun su composición y renovación dentro de unos módulos formales establecidos.

Contando con la unidad que otorga al *Poema* la primacía de don Rodrigo como personaje central del mismo, el mismo Menéndez Pidal⁸ matizó la presencia de dos posibles «coautores» que interviniesen en su realización. Al primero llama el poeta de San Esteban de Gormaz (hacia 1105), al que se debería un primer estado de la obra y que afirmó las líneas generales del conjunto. Y al otro poeta lo designa como el poeta de Medinaceli (hacia 1140), refundidor de ese primer estado y reformador de la obra para que quedase más entera, conservando la concordancia que percibimos en su desarrollo. Y esto se ha desarrollado aún más. Así, J. Horrent⁹ conjetura una sucesión de formas poemáticas en este orden: a) versión inicial que convierte la noticia histórica en alabanza poética del Cid como héroe (hacia 1120); b) versión en tiempos de Alfonso VI, adicto a la gloria del Cid (entre 1140 y 1150);

⁸ Ramón Menéndez Pidal, «Dos poetas en el *Cantar de Mio Cid*», *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, Edhasa, 1963, pp. 107-162. Por su parte, Miguel Garci-Gómez aplicó la informática en su libro *Dos autores en el Cantar de Mio Cid*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, insistiendo en las dos partes de «Gesta» y «Razón» de su desarrollo.

⁹ Jules Horrent, «Tradición poética del *Cantar de Mio Cid* en el siglo XII», en *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid* [1964], Barcelona, Ariel, 1973, pp. 243-311.

c) versión modernizada en el reinado de Alfonso VIII, descendiente del héroe (después de 1160); d) texto del manuscrito de Madrid, que copia un códice que contendría un modelo de 1207.

La intervención del clérigo procede de las teorías que valoran de una manera cada vez más acentuada su función en la cultura medieval de esta época. En este aspecto, si bien ya en el siglo XVIII Rafael Floranes buscaba a un Pedro Abad entre los clérigos, el planteamiento más importante de esta intervención en la literatura épica europea procede de J. Bédier.¹⁰ Este crítico, refiriéndose a la literatura francesa, puso de relieve la función creadora del poeta en el marco de la cultura de los monasterios, de índole fundamentalmente clerical. En torno de ellos, a lo largo de la ruta de las peregrinaciones, y en torno de las devociones de cada lugar y de los hechos políticos relacionables con ellos, se desarrolla esta poesía, componiéndose las obras que exaltan y mantienen la memoria religiosa de santos y héroes. Los promotores de estas obras serían así los clérigos de los lugares y la difusión correría a cargo de los juglares.

Ambas series de factores, los juglarescos y los clericales, se combinan en las teorías de otros críticos que matizan y ordenan su intervención en el arte que es necesario para que un poema como este del Cid haya existido. Pues lo que es evidente es que una obra tan amplia y ajustada requiere una organización artística que no es espontánea ni improvisada; el poema pertenece a un conjunto integrado por otras obras semejantes en su constitución, pero con muy diferentes contenidos. Por otra parte, en las condiciones primitivas de la literatura, la entidad del texto literario hay que considerarla en un grado de relativa fluidez compositiva: la unidad dominante se establece sobre cada emisión de la obra (sea oral o escrita) y la variabilidad textual resulta compatible con esta unidad en la medida en que permite la identificación y memoria de la obra. Y de esta manera se busca conjugar la oralidad implícita en el sistema poético de la obra y la escritura que le otorga su perduración.

La persistencia de la tradición épica en la literatura española

En contraste con esta escasez de textos y con la relativa parvedad de noticias de otros poemas, se encuentra la notable fuerza de la corriente

¹⁰ Joseph Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, París, Champion, 1926-1929, 4 vols., 3.ª ed.

que impulsa esta tradición épica hacia los siglos siguientes, traspasando estos contenidos hacia otros grupos literarios, glosándolos y reformándolos para adaptarlos a los nuevos tiempos. De una manera general, el resultado fue sostener vivo el interés por los asuntos épicos, tanto en los autores como en el público, manteniéndose de esta manera una persistencia que resulta peculiar de la literatura española. Así ocurrió con el Romancero épico-heroico y en su derivación hacia el épico-lírico, en el teatro desde los prelopidistas (como Juan de la Cueva) hasta Lope de Vega y los numerosos autores de la comedia española; el drama romántico dio nuevo impulso a estos asuntos, así como su lírica narrativa, manteniendo la afición hacia estos temas en el siglo XIX. El Modernismo, tanto en los poetas guiados por Rubén Darío como en el grupo que se llamó de la «Generación del 98», hizo persistir la memoria de los héroes épicos dentro de una interpretación de raíces prerrafaelistas, adaptada a la circunstancia española del fin de siglo.¹¹

Y aún puede ampliarse más el tratamiento artístico del *Poema*; existe una versión cinematográfica del mismo con un título corto y concreto: *El Cid* (1961). Fue el productor Samuel Bronston quien realizó, con el apodo árabe del héroe, un filme en el que reunió la técnica y los actores del cine americano con escenarios españoles adecuados al argumento. El resultado fue, al menos, espectacular. El Cid fue interpretado por Charlton Heston, y doña Jimena, por Sofía Loren. La técnica aplicada recuerda el *western* americano, y otro filme de esta clase del mismo director, *Cimarrón*, queda cerca. La libertad cinematográfica autoriza para que el argumento se aleje del rigor poético, y más aún del histórico. De todas maneras, el fondo épico sobre el que se desarrolla una trama sencilla sostiene una obra en la que los «buenos» se enfrentan con los «malos», y esto conviene, a varios siglos de distancia, con la ingenuidad del *western* soterrado y también con la exaltación del heroísmo que impulsa el *Poema*, propia en algunas partes de un ingenuo público popular. Unos marcos geográficos auténticos sobre los que los experimentados actores se mueven con agilidad, vestidos con aparente riqueza, hizo que la película obtuviese un relativo triunfo en su tiempo

¹¹ Véanse mis libros *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1971, y *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa, 1977, en donde se hallarán noticias sobre la interpretación que estos autores dieron a la figura del Cid.

y fuese de un buen ver, al menos en las escenas en que Sofía Loren aparece en la pantalla o en los encuentros entre los caballeros, y en el teatro español de nuestro siglo también pudo triunfar mediante un tratamiento artístico adecuado, como lo prueba el caso de Antonio Gala, que en 1973 estrenó un drama histórico titulado *Anillos para una dama*, cuyo protagonista es doña Jimena; la obra se apoya en el mismo *Poema del Cid* y obtuvo un gran éxito de público.¹²

El héroe: Rodrigo Díaz de Vivar

La figura central del *Poema* es Rodrigo Díaz de Vivar (hacia 1040-1099), un noble de la categoría de los *infanzones*, situada entre la alta clase de los *ricos homes* y el linaje más común de los *hidalgos*.¹³ Vivió durante el reinado de Alfonso VI, primero rey de León (1065-1072) y después de Castilla y de León (1072-1109), cuyo hecho más importante fue la conquista de Toledo.

En el *Poema*, vertebrados argumentalmente por su relación con el héroe, se reúnen tres hechos básicos:

a) El héroe padece los efectos de la ira del Rey; la llamada *ira regia* creaba una situación legal por la que el vasallo tenía que abandonar el reino del señor, pues quedaban rotas las relaciones entre ambos. Unos maldicientes lograron que el Rey creyese que el Cid se había quedado con parte de las parias cobradas a Motamid, rey de Sevilla (1079), y también que había roto las treguas que el rey moro de Toledo tenía concertadas con Alfonso VI (1081). Por esta causa el Rey había aplicado la pena de la ira real. Por tanto, el héroe tiene que dejar su señorío de Vivar e irse al destierro, fuera del Reino, con un grupo de fieles y amigos.

b) El Cid no rompe con el Rey buscando a otro señor que lo acoja, sino que procura obrar de manera que Alfonso VI le otorgue otra vez su favor; por eso elige irse a tierra de moros, por la que emprende una campaña cuyo resultado es la toma de Valencia (1094). Durante este tiempo ha enviado embajadas y presentes al Rey, que ha ido reconociendo la bondad de su vasallo.

¹² Véase mi estudio *Antonio Gala y su drama sobre Jimena* en la Colección «Pliegos sueltos de cordel», Roma, Instituto Español de Cultura, 1983, pp. 31-49.

¹³ Véase la monografía que Ramón Menéndez Pidal dedicó al Cid titulada *La España del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, 5.^a ed.

c) A lo largo de este proceso, desde el alejamiento por efecto de la ira regia hasta la rehabilitación política y social del héroe, unos Infantes de la alta nobleza, Diego y Fernando González, hijos del conde Gonzalo Ansúrez, han pedido al Rey que negocie sus bodas con doña Elvira y doña Sol, nombres con que aparecen en el *Poema* las hijas del Cid, Cristina y María. Celebradas las bodas en Valencia, los Infantes de Carrión se creen infamados por los que componen las mesnadas del Cid en la Corte de Valencia; entonces fingen querer regresar a sus tierras de Carrión y por el camino se vengán traidoramente azotando y maltratando a las hijas del Cid y dejándolas luego abandonadas en el robledal de Corpes. El héroe pide justicia al Rey, quien convoca unas cortes extraordinarias en Toledo. Allí, según el acuerdo de una venganza legal, se conciertan unos duelos en los que los representantes del Cid vencen a los Infantes y a su hermano Asur González.

Estas tres series de hechos se establecen alrededor de dos motivos: uno es de orden social, la relación entre vasallo y señor; y el otro es de orden familiar, la traición de los yernos. En ambos se radica la causa básica del *Poema*: la mayor gloria del héroe, pues del primer motivo resulta no la exaltación del vasallo rebelde, sino la reconciliación entre el vasallo y el señor —en este caso, Alfonso VI— en la que éste reconoce públicamente la bondad personal del héroe-vasallo; y el otro motivo, de orden familiar, se resuelve también en el aumento de su fama cuando unos caballeros solicitan a las hijas del héroe en matrimonio por sus señores:

piden sus fijas a Mio Çid el Campeador
por ser reinas de Navarra e de Aragón
(vv. 3399-3400)

El enaltecimiento del héroe es el término culminante del *Poema*, que acaba escuetamente con la noticia de la muerte de don Rodrigo, indicio de que la obra fue posterior a este hecho y de que hay que considerarla como una memoria del héroe, válida para su enaltecimiento con un fin determinado.

Discusión sobre la historicidad del Poema del Cid

La categoría épica del *Poema del Cid* se establece sobre una narración de aspecto histórico; sin embargo, el *Poema* no es una crónica, que

sí las hubo en latín, árabe y lengua vernácula, sino una obra artística concebida según las normas poéticas del género épico. El poeta, para este caso, eligió a un héroe cuya vida quedaba relativamente cerca de los primeros públicos que oyeron la obra; más adelante, los públicos sucesivos sabrían también de algún modo que el Cid había existido. La interpretación poética de los hechos históricos adopta en el *Poema* un aire de verosimilitud dependiente de esta proximidad, y así se mueve entre los límites de lo que se nos aparece como un «realismo» que no impide que se marquen claramente los dos bandos en juego: los cristianos y los moros, por una parte, y los nobles enemigos del Cid y los amigos y vasallos del mismo, por otra. Sin embargo, hay un moro amigo de don Rodrigo (Abengalbón) y las enemistades entre los cristianos se resuelven según ley, salvándose siempre la prioridad del Rey. Menéndez Pidal creyó que el *Poema* inicial se compuso en tiempos posteriores del Cid, hacia 1140, reflejando así una memoria cercana y directa de don Rodrigo. Otros estiman que la obra es de comienzos del siglo XIII, y creen que el argumento del *Poema* recoge los sucesos del Cid considerados desde la época de Alfonso VIII (que reinó en Castilla de 1158 a 1214) y son, por tanto, una versión lejana e indirecta.¹⁴ De esta manera el primero de los puntos de vista subraya la tradición establecida sobre la memoria de la vida del Cid desde la inmediata repercusión de los hechos; y el otro punto de vista interpreta la presentación literaria de los hechos en relación con la política del tiempo de Alfonso VIII que de algún modo pueden referirse con la fama del Cid y son afines a los acontecimientos de su época.

De todas maneras, el héroe del *Poema* español no pertenece a la categoría más alta de la nobleza. Su dignidad, tal como aparece en la obra, se establece sobre la acción que realiza; esta actividad le permite ganarse otra vez, gracias a su propio esfuerzo, el favor real perdido por culpa de los maldicientes y, al mismo tiempo, ganar para sí Valencia. El *Poema* exalta la vida de este hombre para así incitar a los oyentes a la acción contra los moros y para poner de relieve la valía de los méritos personales. La voluntad del Cid de no enfrentarse con su Rey y pasar a servir a otro señor desvía la acción hacia el combate con el

¹⁴ Véase María Eugenia Lacarra, *El «Poema de Mio Cid»*. Realidad histórica e ideología, Madrid, Porrúa, 1980, que expone el desarrollo de esta cuestión.

enemigo de los pueblos de los Reyes cristianos de la Península, el árabe (o moro, al decir hispánico). Y esto venía siendo una realidad política en la historia de esos Reinos desde siglos. Al dirigirse hacia la frontera, pasarla y ganar dominio hasta hacerse con Valencia, el Cid se manifiesta como un hábil capitán frente al enemigo histórico. Y este enemigo no era invención literaria, sino que se testimonia como un hecho probado en la historia, aunque pueda también participar en la invención poética del *Poema*. De ahí que el cantar del Cid puede ser considerado como poema de «frontera», término que le aplica M. Molho.¹⁵ Y esto pudo ser uno de los motivos por el que el Cid como personaje literario del *Poema* y de los romances que siguieron se mantuviese en la literatura española, pues una situación semejante duró hasta 1492 y aun se prolongó después.

Junto con esta participación del *Poema* en un sentido histórico colectivo, conviene notar también la verosimilitud que le otorgan las menciones geográficas implicadas que lo señalan con un carácter localista muy adecuado para los oyentes de las primeras interpretaciones del mismo, en las que el héroe era conocido por la vía de una tradición cercana. La geografía juega en esto una función importante, sobre todo cuando los personajes van de una a otra parte siguiendo un itinerario que ha sido objeto de diversos estudios, sobre todo en cuanto a los nombres de lugar. Se han estudiado en especial algunos topónimos, y también el *Poema del Cid*, considerado como el libro de los viajes de don Rodrigo y sus mesnadas.¹⁶

Aun contando con esta verosimilitud, el desarrollo del *Poema* se realiza dentro del sistema feudal de la nobleza admitiendo los patrones de la relación social del vasallaje. La nueva concepción que había de

¹⁵ Maurice Molho, «El *Cantar de Mio Cid*, poema de fronteras», *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel...*, Zaragoza, Universidad, 1977, pp. 243-260.

¹⁶ Véase sobre esto en la indicada edición de R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid* (1944, I, pp. 36-76), en donde se menciona la utilidad del estudio geográfico del *Poema* y de la localización del mismo. Y, para referirme a obras sobre el asunto del mismo viaje, véase también Guillermo García, *Las rutas del Cid*, Madrid, Tierra de fuego, 1988, y el libro más reciente de Juan Antonio Marrero y Abilio Fraile Ruiz de Ojeda, *Por los caminos del Cid* (León, Ediciones Lancia, 1995), propio para que el mismo lector pueda guiarse en una visita a los lugares del Cid.

traer la burguesía de las ciudades apenas apunta más que en el aprecio de la valoración monetaria, tan patente en la obra. El héroe sigue siendo un infanzón, aun en la cumbre de su consideración social; y esto significa que dentro del *Poema* su autor mantuvo el orden jerárquico social de un modo inexorable y, al mismo tiempo, denota que no tuvo reparos en que un infanzón castellano fuese el personaje de medida heroica. Esta aparente contradicción se ha estimado como signo de la política castellana que había de permitir una gran fluidez en las relaciones sociales sobre la base de la hidalguía, lograda sobre todo en el proceso político-bélico de la Reconquista. El Cid representa el orden social que asegura su poder en la acción de estos hombres que saben aventurarse y triunfar por sí mismos, y no sólo amparados en las prerrogativas del linaje familiar. Y esto ocurre entre los que acuden a los combates contra el moro, vencéndolo y dominando los lugares en los que se sitúan, como hizo don Rodrigo en Valencia.

La conquista de Valencia fue aún prematura, pues la viuda del Cid, a instancias de Alfonso VI, abandonó la ciudad en 1102, que no volvió a ser cristiana, ya de una manera definitiva, hasta que la conquistó Jaime I, Rey de Aragón y Conde de Barcelona, en 1238. Aun contando con esto, que los sucesivos oyentes del *Poema* conocerían, la obra testimonia la voluntad de lucha contra el moro, puesta de manifiesto por un señor castellano, y el logro de sus victorias condujo a esta ampliación, prematura aún, de la Cristiandad. Valencia, en el *Poema*, queda como señorío de don Rodrigo y, por tanto, su conquista no se implica de una manera directa en la política del Reino; sin embargo, el Cid demuestra en el *Poema* (y basta con que así aparezca, independientemente de su efectividad) que con una buena estrategia se podía combatir victoriosamente tanto a los árabes de España como a los almorávides africanos. De esta manera, la idea de una liberación de la España cristiana del poder musulmán queda puesta de manifiesto, al menos como algo posible para un futuro que se acercaba año tras año por la acción de las correrías que, con más o menos fortuna, se realizaban por tierra de moros. La Valencia del Cid resulta ser así un signo de victoria que el *Poema* expresa a su modo y que se mantiene como expresión de una voluntad de conquista, lograda, al cabo, con la toma final de Granada. Si la ciudad ganada en el *Poema* se pierde, el sentido de sostener una lucha victoriosa pasa a las Crónicas y al Romancero, y persiste su intención en el ámbito de la literatura española.

Configuración poética del Poema del Cid

a) Las partes del *Poema*

En la división del *Poema* en tres grandes partes adopto el criterio de Menéndez Pidal: la primera parte (hasta el v. 1084) constituye el «Cantar del destierro»; la segunda (hasta el v. 2277), el «Cantar de las bodas de las hijas del Cid»; y la tercera (hasta el fin de la obra), el «Cantar de la afrenta de Corpes».

b) Divisiones estróficas

La unidad estrófica del *Poema* es la serie o tirada (o *laisse*) constituida por agrupaciones de variable número de versos (desde 3 hasta 185), unidos por la rima asonante que tolera la mezcla con la rima consonante. A veces en las series aparecen rimas anómalas, y otras veces, rimas aproximadas. De entre éstas la más importante es aquella en la que interviene la llamada *-e* paragógica; esta vocal representa la persistencia de un sonido vocal en final de palabra. Esta *-e* paragógica, que desaparece en la evolución de la lengua castellana, es un signo de la condición literaria del texto, como lo serían otros rasgos del código, y también el mismo léxico en un grado que resulta difícil de establecer para un lector actual.

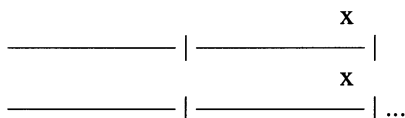
c) El verso fluctuante o anisosilábico

Cada uno de los versos del *Poema* está compuesto por dos hemistiquios; el hemistiquio resulta así la última unidad computable en el sistema de esta métrica. Su medida se establece entre cifras oscilantes que, según Menéndez Pidal en los porcentajes que estableció, ofrecen el siguiente cuadro:

7 sílabas	39,40 por 100
8 sílabas	24,00 por 100
6 sílabas	18,00 por 100
5 sílabas	6,82 por 100
9 sílabas	6,28 por 100
4, 10, 11, 12 y 13 sílabas.....	5,50 por 100
Total.....	100

Este verso se denomina fluctuante o anisosilábico y es, con ligera variación en los porcentajes, el propio de la épica medieval española en tanto ésta mantiene su vigencia poética como grupo genérico, salvo alguna excepción.

El verso está formado por una pareja de estos hemistiquios, separados por una fuerte cesura que requiere una ligera pausa en el centro del mismo. A su vez, el fin de verso es de condición esticométrica, es decir, que no se produce encabalgamiento entre un verso y el siguiente. El esquema general de la versificación es el siguiente:



d) Acentuación

Los elementos anteriores se completan con la acentuación de cada hemistiquio; la falta de una medida fija no impide que se produzca en el oyente la impresión de una relativa uniformidad rítmica durante la recitación del *Poema*, pues actúa un efecto acústico de compensación en la extensión de los hemistiquios. Desde el punto de vista acentual, el verso épico, propio de los orígenes de la literatura vernácula, se fundamenta en una sucesión de sílabas tónicas y átonas; la base métrica del hemistiquio contiene en cada caso, por lo común, dos sílabas con realce tónico, bien que posean el acento por su propia naturaleza morfológica, bien porque se establezca este realce sólo por causa del ritmo. Las restantes sílabas átonas se suceden entre los hitos acentuales rellenando el espacio del hemistiquio; de esta manera se establece el molde lingüístico de una entidad sintagmática, limitada por la cesura de fin de hemistiquio o de fin de verso. Cada hemistiquio funciona en el conjunto como si fuera parte de un isocolon (o periodo dividido en miembros semejantes) dentro de una sucesión de ellos que se reúnen para constituir la serie. La impresión acústica de este verso conduce a que el oyente sienta que la unidad métrica es el hemistiquio, dentro del cual, como diré en seguida, el poeta sitúa el límite de la formulación morfosintáctica del texto.

Veamos un ejemplo de esta constitución rítmica de carácter acentual:

Passada es la noche,	venida es la mañana
o ó o o ó o	o ó o o o ó o
oída es la missa,	e luego cavalgavan.
o ó o o ó o	o ó o o o ó o
Salieron de Medina,	e Salón passavan...
o ó o o o ó o	o o ó o ó o

(vv. 1540-1542)

La sucesión de estos miembros, semejantes en extensión, con sus dos sílabas provistas de realce tónico distribuidas en cada uno de ellos, constituye la base general del sistema rítmico dentro del cual se establece el desarrollo del *Poema*. El juglar aprovecharía esta disposición para añadir encima de ella los recursos de la entonación en voz alta, propios de cada una de las situaciones del curso de la obra. La intervención de una melodía elemental y reiterativa, subrayada por adecuados instrumentos musicales, bien fuese en el curso de la recitación rítmica o bien fuese en las pausas de la misma, complementaría la condición musical de la interpretación poética.

e) Distribución morfosintáctica del texto

Cada verso posee un espacio de sintagma con una relativa unidad morfosintáctica de muy diverso orden; quiere decirse con ello que en la compleja comunicación del verso se sitúa, bajo su unidad bipartita y dentro de cada hemistiquio generalmente biacentuado, una distribución de elementos morfosintácticos; de esta manera, dentro de la sucesión de los versos cada hemistiquio posee la entidad suficiente para acoger en su fin la distribución de las pausas en relación con la secuencia del contenido. He aquí un ejemplo, tomado de un parlamento del Cid a su familia:

Mugier doña Ximena, ¡grado al Criador!
 a vós digo, mis hijas, doña Elvira e doña Sol:
 Deste vuestro casamiento creçremos en onor...

(vv. 2196-2198)

Y lo mismo ocurre en este otro trozo, de naturaleza descriptiva:

Al salir de la ecclegia cavalgaron tan privado.
 a la glera de Valençia fuera dieron salto.
 ¡Dios, qué bien tovieron armas el Cid e sus vassallos!...
 (vv. 2241-2243)

En cada caso podemos reconocer partes del sintagma que quedan, sin violencia alguna, situadas dentro de la sucesión de hemistiquios, pudiendo éstas ser de muy diversa naturaleza gramatical.

f) Formulismo poético

Dentro de estas unidades rítmicas se sitúan las fórmulas poéticas que usa con frecuencia el autor. Estas fórmulas aseguran la condición poética de la obra dentro de la épica medieval y son un signo que sirve para reconocer una obra de esta especie, tanto por parte del autor durante su composición, como por parte del público que la oye. Su uso representa, pues, un valor positivo en el juicio de la obra, siguiendo en esto un criterio contrario al de la literatura moderna que evita o disimula los procedimientos formulísticos de la composición.¹⁷

Estas fórmulas pueden ser de muy diversa especie, y aquí examinaremos algunas de las más evidentes y que han de aparecer con más frecuencia en el *Poema*. Así ocurre con los epítetos aplicados sobre todo al héroe; estos epítetos pueden estar constituidos por una palabra o por grupos de ellas: *Cid*, *Campeador*, *mio Cid*, *buen vassallo*, *buen varón*, etc.; otras veces se constituyen en unidades de hemistiquio: *Campeador contado*, *lidiador contado*, etc.; o en unidades que lo sobrepasan: [...] *Cid*, *barba tan complida*; [...] *Campeador*, *en ora buena fostes nado*; *Campeador*, *en buen ora cinxiestes espada*; o el epíteto llega a ocupar el verso completo: *Mio Çid Roy Díaz*, *el que el buena cinxo espada*.

Los epítetos también se aplican a Minaya, al que el Cid llama *mío diestro braço*, y el narrador se refiere a él como a *el bueno de Minaya*; a Alvar Fáñez se le llama *el burgalés complido*; la ciudad de Valencia es la *clara*, y Castilla es la *gentil*, etc.

¹⁷ Véase un sumario de estas fórmulas y un estudio de su función en Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos, 1972, 2.^a ed.

A veces la fórmula se acuña en un verso descriptivo, como el que sirve para denotar la violencia del combate en el que los caballeros en su furia luchan mostrando *por el cobdo ayuso la sangre destellando* (vv. 501, 781, 1724 y 2453). El paisaje que causa admiración se denota por los adjetivos *maravilloso(-a) e grant* (vv. 427, 864 y 2697). Las cifras usadas en el *Poema* obedecen también a un uso poético. La distribución de los tiempos verbales en el curso de la narración se establece asimismo de una manera convencional. Las modalidades del estilo al que me referiré también pueden establecerse partiendo de patrones formulísticos.

El *Poema del Cid*, lo mismo que las otras obras de la épica medieval, se vale de estos procedimientos que algunos críticos consideran consustanciales con la épica como grupo genérico en cuanto a su constitución poética. La teoría formulística estima que el juglar dispone del repertorio de estas fórmulas para la modelación y el recitado del poema. Esto representa un recurso mnemotécnico para el intérprete, que así puede recomponer series de versos apoyándose en el uso de la fórmula adecuada al caso. El problema se encuentra en que la fórmula es aplicable al conjunto de la épica como procedimiento común y, por otra parte, cada poema posee su condición de obra única y reconocida como tal por el público. En nuestro caso, como sólo conocemos una versión del *Poema del Cid*, no sabemos hasta qué punto la variación implícita en el uso del procedimiento podría afectar a la obra. Conviene, además, concebir la fórmula no sólo de una manera mecánica, sino en un sentido poético activo; su uso se establece en relación con el contexto y subraya la condición oral de la obra en la relación entre autor y público afirmando en ambos uno de los aspectos más distintivos de la composición de la poesía épica, bien se escriba en la lengua latina o en las vernáculos; con esto se asegura el realce literario de la obra y se la sitúa en un grado poético. Y esto la separa por entero del curso prosístico de las Crónicas de la historia regia y de las de la nobleza, que se atienen a otras normas de composición.

g) El estilo del *Poema del Cid*

La serie de factores anteriores actúa para establecer la condición el estilo del *Poema*; se trata de una poesía oral, apoyada en una constitución binaria que tiene su base en la disposición métrica. El lenguaje del *Poema* es marcadamente genérico por razón de esta identificación

poética con el grupo al que pertenece la obra. Hemos de esforzarnos, desde nuestra perspectiva moderna, por comprender que el *Poema del Cid* es obra casi única en su grupo por el azar de que no se nos han conservado otras posibles versiones de la misma, y también por la escasez de otros poemas. En la composición poética del *Poema del Cid* actuó el efecto de una poética de grupo, con su correspondiente retórica. Resulta imposible separar las series de los factores poéticos y retóricos que hayan podido intervenir en el proceso creador: por una parte, están los que se habían ido acumulando desde los orígenes de la épica vernácula medieval y que cuando se escribió el *Poema del Cid* actuaban en forma decisiva; por otra parte, se encuentran los elementos que pudieran proceder de un conocimiento de la poética y de la retórica pertenecientes a las artes liberales. En muchas ocasiones ambas series de factores han podido actuar de una manera complementaria, siempre puestos al servicio de la calidad poética de la obra compuesta; es posible también que las otras versiones perdidas del *Poema del Cid* hayan recibido modificaciones procedentes de una y otra corriente en un grado que nos es imposible conocer.

De todas maneras, el *Poema del Cid* puede asegurarse que ofrece un estilo determinado por las siguientes condiciones: se trata de un relato épico que se establece con lo que cuenta el juglar-narrador de una manera impersonal, si bien en algunos casos se vale de una primera persona gramatical que se dirige a una segunda persona plural, que son los oyentes. Este relato es de orden lineal, es decir, cuenta hechos sucesivos en el tiempo; y en algunos casos existe una repetición de la acción o por énfasis o por tratarse de una acción contemporánea que se cuenta en dos o tres espacios que tienen que ser sucesivos en la narración pero que ocurren en un mismo tiempo de la acción poética. Dentro de la sucesión, el intérprete-narrador alterna la relación impersonal de los hechos con el diálogo o el monólogo de los personajes; a veces no usa la oración parentética que pudiera identificarlos (*—X dijo—* o *—Y contestó—*), pues el intérprete podía establecer el ingreso o el cambio de un interlocutor mediante una entonación que permitiese reconocer al personaje que hablaba. Además se contaba con la mímica adecuada, pues el lenguaje de los gestos llegaba a trascender hasta la misma palabra o a un cambio melódico de la entonación.

Se usan procedimientos que son identificables en la retórica: la amplificación duplica con frecuencia nombres, adjetivos y verbos acomodándolos al módulo rítmico que antes describimos. Predomina el

uso de las oraciones yuxtapuestas y coordinadas, más adecuadas a esta disposición rítmica, y las subordinadas aparecen menos; esto no supone impedimento en la comunicación del contenido épico, pues la entonación permitía suplir los nexos de enlace, que son mucho menos abundantes en esta épica que en la prosa vernácula primitiva.

El léxico se acomoda al contenido en cuanto resulta el propio para el relato de la épica. Así ocurre con el relativo a los hechos de la guerra (combates y duelos, viajes, movimiento de los personajes por una geografía identificada, etc.); otra parte del mismo se refiere a los hechos cortesanos (las bodas, la Corte del Cid en Valencia, las Cortes jurídicas que el *Poema* sitúa en Toledo, etc.); y otra parte depende de los motivos religiosos (la cosmovisión cristiana del *Poema*, las referencias concretas a las oraciones religiosas, como la de Jimena, etc.).

En conjunto el estilo muestra un evidente uso artístico de los procedimientos propios de la épica y su propósito es solazar a un público de un amplio espectro social. Sólo podremos aplicarle el adjetivo de *popular* si nos atenemos a cómo Alfonso X (1221-1284) define la palabra *pueblo*: «Pueblo llamaron el ayuntamiento de todos los hombres comunalmente, de los mayores y de los medianos y de los menores, pues todos éstos son menester y no se pueden excusar...»¹⁸ El que promovió el *Poema* lo hizo para que de su difusión resultase la exaltación del héroe (el Cid, en nuestro caso) de acuerdo con los procedimientos, ya asegurados por un fondo literario, de la poesía épica. El héroe, don Rodrigo, es un señor, y en el relato de sus hazañas todas las clases sociales encuentran el solaz poético. El beneficio político del caso favorece, pues, a la clase noble, pero todos los oyentes se complacen con el relato del esfuerzo humano que se les cuenta, con las victorias y la gloria que el héroe logra mediante la conducta que el juglar le atribuye. Considerado en el conjunto presumible de la épica, el *Poema del Cid* se nos aparece como una obra madura, cuyo estilo permite una gran flexibilidad y matización expresivas en el uso de una lengua de orden literario y, por tanto, elevada por encima del uso de la lengua cotidiana. Aun contando con la diversidad dialectal de la lengua de los orígenes literarios, el

¹⁸ Alfonso X, el Sabio, *Las Siete Partidas* (Antología), ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Castalia, Odrés Nuevos, 1992. Partida II, título X, ley 1 («Qué quiere decir pueblo»), pp. 173-174. En la nota 1 de la p. 174, explicación del sentido medieval de la palabra «pueblo».

Poema representa un hito más hacia la fijación y el progreso literario de la lengua vernácula. Hemos repetido que el estilo del *Poema* se basa en un sistema poético de orden oral, pero el hecho de que se haya conservado un códice con el texto supone que, al menos para el que encargó la labor de la copia manuscrita, la obra había obtenido la condición de *libro*. Así el *Poema* se presenta ante nuestra consideración de una manera consistente y cohesiva, constituyendo una unidad poética, testimonio en cierto modo excepcional de una literatura compuesta para su conocimiento en grados diversos, juglaresca de alta condición, propia para ser interpretada en medios cortesanos y aun clericales, en forma en cierto modo «operística» antes de que naciera la ópera. Y también en otros grados de otras categorías sociales, en las fiestas de las ciudades y en la ocasión de los mercados, donde quiera que se pudiera reunir un público que se solazara con el arte del juglar, por modesto que fuese.

h) La lengua del *Poema del Cid*

El *Poema del Cid* existe como realidad poética sólo en el texto conservado en el Códice de la Biblioteca Nacional. De él parte cualquier interpretación de la obra y, sobre todo, su consideración como documento lingüístico. Los críticos están de acuerdo en que el texto del códice es una manifestación ocasional del *Poema*, cuyas circunstancias ignoramos, y, además, tardía. A través de este texto se ha establecido una ardua labor filológica para acercarse a la «versión primitiva» de la obra; la edición crítica de Menéndez Pidal pretende restituir en lo posible, apoyándose en otros documentos lingüísticos, lo que hubiese sido el *Poema* en el caso de que fuese posible una correspondencia directa entre el texto del Códice de Madrid y la supuesta «versión primitiva». Otros editores (Michael, Smith, Montaner, Marcos Marín, etc.) se esfuerzan por aplicar otros criterios para lograr el mejor acercamiento a una versión según los principios que establecen en cada caso. Después de la lectura de mi modernización del texto, quisiera que al lector le quedaran ánimos para intentar una aproximación mayor al *Poema* en alguna de las ediciones críticas establecidas.

La lengua del *Poema del Cid* es el resultado de una elaboración literaria; pertenece a un sistema en el que es difícil establecer su relación con una determinada lengua «media», por la falta de otros textos de la misma obra o de otras obras semejantes con la suficiente extensión,

además de la dificultad por fijar, siquiera aproximadamente, esa lengua «media» en un encuadre temporal y espacial. La ardua labor de los filólogos tiene que acercar los testimonios de otro sistema mejor conocidos (lenguaje notarial y jurídico, sobre todo, obras históricas, etc.) para apoyar o rebatir la discusión sobre un fragmento, una palabra, las grafías y su interpretación fonética, los añadidos, etc. Dentro de los grupos dialectales de la España cristiana, el *Poema* es una obra castellana, si bien radicada en la zona fronteriza de la lengua, con rasgos de la Extremadura de Castilla, que se corresponde con la parte sureste de Castilla la Vieja, en la actual provincia de Soria; al menos en cuanto a los lugares citados en el *Poema*, se trata de tierras situadas en los límites entre Castilla y Aragón, disputadas por ambos Reinos. La relación entre los lugares del contenido y la lengua de la obra es así un factor importante en la discusión. Sujeta a interpretación la lengua del códice, Antonio Ubieto¹⁹ defiende que la «versión primitiva» pudo haber sido aragonesa y que la castellanización del códice fuese posterior. Esta hipótesis no ha resultado convincente, y Rafael Lapesa²⁰ mantiene el origen castellano en una modalidad periférica que evidentemente recoge algunos aragonesismos y mozarabismos que serían comunes en la región; reconoce, sin embargo, que el texto de Madrid puede acaso ser una refundición del primitivo y que contenga enmiendas y añadiduras posteriores a 1140. El proceso de reconstruir esta sucesión hacia la «versión primitiva» es una labor de delicado ajuste lingüístico, y siempre habrá de salvar la condición literaria del texto dentro del sistema épico, con las connotaciones propias del convencionalismo aplicado a una supuesta lengua media; y, por otra parte, hay que contar con lo que hubo de ser el paso de una obra compuesta para su interpretación oral que reuniese la palabra con una entonación conveniente y con la música que fuera aplicable a su ritmo poético, hacia una escritura que la convirtiese en el libro escrito que ha llegado a nosotros.

¹⁹ Antonio Ubieto, «El *Cantar de Mio Cid* y algunos problemas históricos», *Ligarzas*, 4 (1972), *Homenaje a R. Benítez Claros*, pp. 5-192.

²⁰ Rafael Lapesa, «Sobre el *Cantar de Mio Cid*. Crítica de crítica. Cuestiones lingüísticas», en *Études de Philologie Romane et Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, Lieja, 1980, pp. 213-231.

Criterio de esta versión moderna del Poema del Cid

En las páginas siguientes, tomando como base el texto del códice del *Poema del Cid* y otros complementos según la edición crítica de Menéndez Pidal, establezco una versión a la lengua española actual del texto conservado. Una labor de esta clase es un trabajo comprometido, pues no se trata de dos lenguas diferentes sino de la misma en grados distintos de su evolución; además, si el *Poema* conservado en el manuscrito del siglo XIV poseyó una significación literaria dentro del sistema de la épica, el traspaso de su texto a la lengua actual supone un desquiciamiento de la entidad poética, en tanto que ésta es una unidad de contenido y forma. En el manuscrito conservado, el *Poema* representó una realidad literaria, con todas las cuestiones que suscita el carácter escrito de la versión; en la edición que aquí ofrezco, el *Poema* es una aproximación a la obra original. Sólo el propósito de divulgar el *Poema del Cid* entre un público amplio justifica un trabajo de esta naturaleza, que se ofrece al lector como un acercamiento de primera mano sobre la obra, aderezada con el ejercicio poético de su transformación.

Mi versión es una labor de artesanía poética. Discúlpenme los eruditos y perdonenme los poetas: los eruditos, por la libertad que me tomé de reformar un texto que ha de mantenerse tal como se halla en el códice para que sea lo que es según la opinión unánime de los críticos: la obra más importante de la épica medieval española; y los poetas, porque mi obra sea torpe aleteo que no se alzó en vuelo de creación. Me quedé a medio camino, y esto quiere decir que no llegué a ninguna parte. Pero a la mitad de este camino me hallé entre otra mucha gente; eran los más (pues los eruditos y los poetas son los menos). Para muchos el *Poema del Cid* está guardado tras de un muro de erudición, al que hay que añadir las dificultades, aunque sólo sean relativas, de la lengua medieval. Para los que sientan curiosidad por la obra antigua y saben que la poesía existe lo mismo en el *Poema* que en el libro de nuestros días, me puse al trabajo y comencé a acoplar el verso antiguo a la lengua de nuestro tiempo con la mayor fidelidad que me era posible.

La riqueza espiritual de nuestra literatura es un bien común de todos los que se valen de la lengua española, y su conocimiento no había de limitarse sólo a los que poseyesen una formación literaria suficiente como para entenderse con la lengua medieval. Y esto se sintió como un imperativo a lo largo de nuestro siglo XX; con esta misma intención,

dispuesto a verter a la lengua moderna el *Poema*, Alfonso Reyes (1919; Selecciones Austral, 1976) prefirió la prosa literaria. Pedro Salinas (1926; Pub. de la Revista de Occidente, 1975) escribió una versión poética buscando el verso de dieciséis sílabas, partido casi siempre en hemistiquios, en la que la fidelidad al viejo texto y la maestría poética de su autor se equilibran ejemplarmente. Luis Guarner (1946; ed. Aubí, 1973), más atenido a un criterio filológico, realizó una versión en romance octosílabo. Juan Loveluck hizo la suya en prosa (1954; ed. Ziz-zag, 1973), M. Martínez Burgos prefirió el metro desigual asonante y fray Justo Pérez de Urbel eligió el verso alejandrino (ambas ediciones de Burgos, 1955). Las versiones mencionadas no son sino una muestra de la diversidad de criterios utilizada para esta labor de modernizar el *Poema*, pues hay otras más, completas o antológicas, adaptaciones, etc.

Me atuve en mi versión al criterio seguido por Salinas y Guarner, que consiste en seguir tras el curso de la persistencia de los asuntos épicos en las letras de España. Al verso épico, con sus series oscilantes de sílabas y asonantadas, siguió el Romancero, que, conservando la asonancia, limitó el vaivén de libertad métrica en el centro del octosílabo, hasta quedar en él parado. Al fijar, pues, en cuanto me fue posible, a versos de ocho sílabas mi versión, sigo el resultado del proceso de la tradición épica.

Por otra parte, el verso octosílabo es, de entre todos los de la lengua española, el más popular y el más extendido en el ámbito hispánico; y su ritmo, tan variado y acorde con la naturaleza de la lengua, resulta el más adecuado para un intento de esta especie. Al tiempo que realizaba el acoplamiento del verso antiguo a la expresión moderna, recogí los romances de una comarca andaluza, e intentaba en mi colecta hacerme con el sentido de libertad poética que implicaba la existencia de distintas versiones para cada pieza de romance, y cómo la melodía de la interpretación ayudaba a conformar la audición de la pieza. No olvidé en mi acomodo recoger en lo posible el sentido de la poesía oral, destinada a la difusión juglaresca (en cierto modo, a varios siglos de distancia temporal, el juglar-intérprete había sido otro artesano poético como yo), y así busqué la expresión directa que todos entiendan, llevados más de la fuerza del relato heroico que de la adornada gracia de las palabras. No he evitado repeticiones, si vi que con ellas interpretaba mejor el sentido poético, y aun a veces las he puesto de mi cosecha, y he procurado salvar los artificios retóricos propios de la poética de la obra. Pero al mismo tiempo he tenido que valerme de la lengua moderna

y atenerme a sus normas. Del *Poema del Cid* hasta hoy han pasado varios siglos en los que la lengua se ha enriquecido en su expresión literaria; en algunos casos, los efectos de la retórica épica resultan hoy inoperantes; en otros pueden tener distinto sentido del que poseyeron en la obra medieval. Mi obra no quería que fuese arqueológica, pero tampoco que cambiase el carácter original de un poema de la épica vernácula. He querido combinar todas estas tendencias, a veces divergentes, en mi trabajo. La versión está realizado de suerte que no se requiere un léxico antiguo para su lectura; basta con tener a mano el Diccionario para unos pocos términos, y sólo quedan irreducibles algunos, cuyo significado no se ha puesto del todo en claro. Los nombres geográficos y los de personas (salvo algunas excepciones como Alvar y pocos más) están modernizados.

Cambio la mención *Mio Cid* por *nuestro Cid*; el adjetivo *mío*, *mió* fue título de honor, usado en el siglo XII, con carácter afectivo. Con él, trasladándolo al plan poético, he querido representar la adhesión del intérprete hacia el héroe cantado; y esta devoción era común al poeta y al auditorio. Y, al mismo tiempo, desde dentro del *Poema* los otros protagonistas de la obra iban participando de esta afectiva relación con el héroe. De esta manera el Cid es de todos los que siguen el relato de sus nuevas: *nuestro Cid* representa que en el adjetivo se hallan presentes los lazos que unen a los de dentro del *Poema* con los que, desde fuera, oyen su interpretación (o lo leen).

Otro aspecto de mi versión es llamar a veces *el Minaya* a Alvar Fáñez. Siendo un sobrenombre, realzo con él su figura, que es la segunda en la línea de los grandes soldados del Cid, y lo sitúo en las inmediaciones del héroe principal, don Rodrigo, el Cid.

Además, para cualquier duda que pudiera presentarse, la gran edición de Menéndez Pidal ofrece el texto paleográfico y el crítico por él establecido, y la gramática y el vocabulario que acompañan el texto ilustrarán abundantemente sobre las cuestiones que se le plantean al lector; las ediciones críticas de I. Michael, C. Smith, M. Garci-Gómez, A. Montaner y F. A. Marcos Marín, y otras, pueden servir a los estudiantes para conocer la situación reciente de los estudios cidianos. Y ojalá que mi trabajo resulte un despertador de vocaciones, y conduzca al lector de este libro hasta los mismos textos antiguos y sus estudios.

En mi versión he señalado los diálogos imprimiéndolos en letra cursiva después de un guión introductor. De esta suerte el carácter dramático del *Poema* se manifiesta a los ojos del lector, que ha de imaginar

que en estas partes el intérprete desplegaba sus habilidades histriónicas, en tanto que en las partes narrativas usaría una entonación adecuada; y esto mismo pudo acompañarse con la música. También, de esta manera, se evita la dificultad que pudiera presentar al lector la falta de los verbos que, como dije antes, avisan de la introducción de los diálogos. El número que se encuentra al margen, en la cabeza de cada grupo de versos, señala el de la serie de versos de un mismo asonante. Al pie de cada página figura el número del primero y del último de los versos que contiene cada una de ellas.

Mi versión pasa verso a verso el sentido del texto antiguo a la expresión moderna, salvo en poquísimos casos, más que nada por razones métricas: procuro, pues, respetar la constitución poética de la obra original. Establezco la versión moderna sobre la edición crítica realizada por Menéndez Pidal, el gran estudioso del *Poema*, que procuré interpretar de la manera más aproximada posible; y en sucesivas ediciones lo he matizado con otras propuestas. Las adiciones o cambios de Menéndez Pidal en relación con la versión paleográfica, siempre que alcancen la extensión de un hemistiquio, un verso o más, van encerradas entre corchetes, y el lector curioso podrá consultar en las notas de pie de página en la edición crítica los motivos por los que el editor tuvo que añadirlas. La división en partes (dejando de lado la establecida según el manuscrito en los tres Cantares, a que me he venido refiriendo) y los epígrafes que encabezan las otras divisiones interiores son totalmente de mi invención, y sólo quieren establecer una guía en el desarrollo argumental y episódico de la obra.

Otro aspecto de esta edición es que he vertido en el mismo verso del romance los fragmentos que, por medio de la *Crónica de los Veinte Reyes*, sirven, según Menéndez Pidal, para llenar las pocas lagunas del códice. Juzgué que, puesto que mi labor de artesanía poética se había atrevido con el texto del *Poema*, con un poco más de audacia podría versificar los indicados fragmentos, ciñéndome en lo posible a la noticia cronística. Para esto he recreado totalmente la Parte *I del Cantar del destierro, que lleva una numeración independiente, con las cifras anteceditas de un asterisco.

Antes de la Parte *I, he añadido la **Invocación* del juglar, que es enteramente de mi invención; he querido en ella imaginarme lo que sería la llamada del juglar en la plaza del pueblo o en el patio del castillo convocando a las gentes para que acudieran a oír el cantar del Cid. Con esto he querido que el lector vaya preparándose para lo que sigue y he fingido a un juglar que espera recompensa por su labor de voceador

del *Poema*. Al fin de la copia del códice, después del *éxplicit* con las líneas de Pedro Abad, otro escribiente añadió, tiempo después, unas líneas pidiendo recompensa por esta labor. Y esto hasta cierto punto contrasta con la condición del *Poema*, destinado a honrar a un héroe de Castilla. En el siglo XIV, al que pertenece la letra (muy borrosa), ya es posible un atrevimiento de esta clase, que pase a la escritura lo que es una modesta petición, tópica y común en estos casos:

El romanz es leído.
Datnos del vino.
Si non tenedes dineros.
echad allá unos peños,
que bien vos los darán
sobre ellos.

Pedir vino al fin de un trabajo era común y es petición que figura al fin de otros poemas del siglo XIV. Lo de que el *romanz* fuese leído hay que interpretarlo porque no parece convincente que un códice de esta clase estuviese en manos de un juglar, pues es más propio para que se guardase en una biblioteca señorial o monástica. Y menos que se llegase a pedir unos *peños* o prendas que llevar a empeñar. Se trata, pues, de una fórmula en la que se funden y confunden la representación juglaresca al aire libre de la plaza y la labor cuidadosa y tenaz del escribiente que fija en la penumbra de la sala monástica el texto para la posteridad. O sea, la unión de la oralidad y la escritura que abre la vía de la literatura perdurable, testimoniada en el mismo códice. Por otra parte, la lectura total de la obra, fuese recitación leída, cantada o salmodiada, no parece que sea posible, hubo de hacerse por episodios, y el mismo códice lo indica en la partición en «cantares», en donde aparecen los términos con que se nombra la obra, como indiqué antes. La nota, así, tiene cierto matiz de diversión, como si en esta inscripción de los folios que quedaban en blanco al fin del códice se quisiese romper la elevada tensión que había sostenido la obra y que se necesitaba para su comunicación a un público dispuesto a recibir el mensaje. Y en esto hay que reconocer a la obra un fin literario, «poético», creativo y no estrictamente noticiero e histórico. El conjunto tenía de lo uno y de lo otro en una síntesis que marca genialmente, por entre los otros poemas de orden hipotético, el comienzo de una gran literatura, aupada, claro es, por el crecimiento de los otros géneros literarios que se habían de unir a la épica.

Sigue después el relato atendido a los textos cronísticos que Menéndez Pidal puso en cabeza de la edición crítica del *Poema* (páginas 1019-1025). Un intento semejante llevó a cabo Eleazar Huerta en su artículo «La primera hoja del *Mío Cid*»,²¹ ciñéndose a la medida aproximada de cincuenta versos que se hallarían en la hoja primera, que, según Menéndez Pidal, es la que falta. No he querido imponerme esta limitación, sino concederme el espacio necesario para desarrollar desde el comienzo la condición heroica del Cid, y hacerlo entrar en el *Poema* con suficiente plenitud (versos *1-*130). Otros dos pequeños trozos que faltan en el manuscrito de Pedro Abad se reconstruyen de la misma manera; una laguna está situada entre los versos 2337 y 2338, y se salva también con el texto cronístico aducido por Menéndez Pidal (versos *131-*154) y la otra entre 3507 y el 3508, con la misma solución (versos *155-*171).

En el curso de los ocho primeras ediciones reuní un cúmulo de información sobre el *Poema del Cid* con el que elaboré mi *Panorama crítico del Poema del Cid* (1982). A partir de la novena he dejado sólo una presentación de la obra que acompañe al texto con una orientación pedagógica sobre el fundamento y contenido de su contenido y formas.

En las páginas siguientes comienza mi versión. Cuando el lector acabe de leer esta obra, sepa que detrás (pero muy lejos en el tiempo) del copista que añadió al códice su petición de un vaso de vino estoy yo, y lo que pido aquí es la benevolencia de todos por mi labor de acomodar el viejo *Poema* a la lengua de nuestro tiempo. La obra antigua sigue para mí ganando calidad creadora, y ya es tan mía que a su vera me siento también poeta, como si ella me prestase su aliento. El Cid se me hace tan real como lo es don Quijote; si el uno fue de la realidad histórica a la categoría literaria, el otro siguió el camino inverso, y el encuentro se hizo en el dominio de la poesía. Allí quedaron los dos marcando el signo de los españoles y don Rodrigo configuró por su ímpetu y mesura el ejemplo de una hombría de bien que se resuelve en señorío trascendente de virtudes domésticas, políticas y sociales. Y esto lo hizo en medio de luchas y rencores, mostrándose siempre héroe, pero sin perder la medida humana. Ánimo, y adelante con la lectura, que quisiese que fuese gozo y enseñanza.

²¹ Publicado en *Collected Studies in honour of Américo Castro's...*, Lincombe Lodge Research Library, Oxford, 1965, pp. 259-265.