

## LOS VERSOS 1-9 del *POEMA DE MIO CID*

### ¿NO COMENZABA AHI EL *POEMA*?

Este problema se ha estudiado, ante todo, desde el punto de vista físico — y obvio — de lo que le falta al código. Pero como código y *Poema* no son una misma cosa, importa ver si lo que falta en el uno también falta en el otro. A esta fase del problema se dedica la primera sección de este trabajo.

Al identificar los conceptos de código y *Poema*, la falsa sinonimia trajo procedimientos erróneos. Afiliar el código a algún grupo codicológico es una operación resultante de prácticas largamente establecidas entre expertos en documentos antiguos. Cumplida la operación con respecto a la familia documental de las crónicas, la falsa sinonimia llevó al emparentamiento del *Poema* con las crónicas. Y con ello a la confusión de cantares épicos y crónicas, de suerte que los cantares han salido de las crónicas y las crónicas se han valido de los cantares. Hasta ahí, no se podía desesperar, pues es manifiesto que coinciden crónicas y cantares en tumultos de pasos, datos, frases, episodios, etc. El paso fatal estuvo cuando se confundió la poesía con la crónica. A restablecer por lo menos la necesidad de diferenciar crónica y épica se dedica la segunda sección de este escrito.

Y mirando ya a los nueve versos iniciales, se examina, en la última sección, el desarrollo del potencial poético que el refundidor — poeta de mano muy segura — despliega ante nosotros en ese brevísimo conjunto de versos. Se estudia la relación que guarda este pórtico con las otras partes de la apertura poemática. Pero como la obra poética es un todo integrado, se escrutan también algunas correspondencias entre los versos iniciales y segmentos distantes del *Poema*.

## EL PROBLEMA DE LOS FALTANTES

Las 'hojas faltantes' han originado un registro muy amplio de opiniones. Abrió el juego de las hipótesis don Tomás Antonio Sánchez, primer editor del *Poema de mio Cid*<sup>1</sup>. En las páginas introductorias dice, en una parte, que el códice "tiene al presente 74 hojas útiles y le faltan algunas al principio y una a poco más de la mitad" (pág. 221) [el subrayado es mío]; y en otra parte, "códice defectuoso al principio, en que acaso había alguna invocación, y tal vez el nombre del poeta" (pág. 230). Suponiendo un *incipit*, un título, una invocación y aun el nombre del poeta puesto en clave, con lujo de espacio, apenas puede pensarse que le hiciera falta una hoja al códice y no "algunas" hojas. Hay que aclarar que don Tomás Antonio tuvo un conocimiento muy seguro del códice puesto que lo guardó en su poder largo tiempo. También G. Ticknor manejó el MS<sup>2</sup>, aunque seguramente menos tiempo que Sánchez. Pues Ticknor repite más o menos el faltante indicado por Sánchez, aunque lo asordina un poco: "Pero lo que se ha perdido no es mucho; apenas unas pocas hojas al principio, una en medio y unas líneas dispersas en otras partes"<sup>3</sup>. El hispanista alemán F. Wolf, apoyándose también en lo dicho por Sánchez, cree que al *Poema* le faltan al principio "einige Blätter", pero no hace de ello caso aparte<sup>4</sup>. No es necesario continuar este mostrario, pues se ha for-

<sup>1</sup> *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, t. I, Madrid, Antonio de Sancha, 1779, págs. 220-230: introducción acerca del manuscrito, de su presumible fechación y también la del *Poema*, y algo sobre el valor poético de éste; — págs. 231-373: texto del *Poema*; — págs. 374-404: "Índice de las voces antiquadas y más oscuras de este poema, que necesitan explicación".

<sup>2</sup> Cf. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, 3 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1944-46, pág. 2.

<sup>3</sup> GEORGE TICKNOR, *History of Spanish Literature*, vol. I, 5th. American ed., Boston, 1882, pág. 18: "But what has been lost is not much. It is only a few leaves in the beginning, one in the middle and some scattered lines in other parts".

<sup>4</sup> FERDINAND WOLF, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, 1859, pág. 32: "nach der Versicherung der genauen Sánchez, nur einige Blätter [fehlen der Handschrift]". Agrega, allí mismo, que si se repara en el resto de la obra es imposible que las hojas faltantes abarcaran

mado una especie de consenso con variantes en torno al número de páginas, y todo desemboca en el *Poema*.

Por su carácter especial, dos menciones amplificadoras adquieren relieve: la de Floranes y la de Bello. Decía Floranes que<sup>5</sup>, en su concepto, “el poema se dividía en dos tomitos, y se ha perdido el primero, y las primeras o primeras ojas [sic] del segundo”, cantidad que excede la hipótesis de Sánchez en grado suficiente para adquirir fisonomía propia. Algo más de medio siglo después, don Andrés Bello, en la edición que venía preparando de *La jesta de Mio Cid*<sup>6</sup>, y muy probablemente sin conocer la opinión de don Rafael Floranes en este punto preciso<sup>7</sup>, declara que ha extractado a la larga la

---

toda la vida anterior del Cid: “die [Blätter] in Verhältniss mit der übrigen Ausführung, unmöglich das ganze frühere Leben des Cid [...] enthalten konnten”.

<sup>5</sup> Cf. *Revue Hispanique*, t. XVIII, 1908, pág. 354.

<sup>6</sup> En *Obras completas de ...*, vol. II, Santiago de Chile, 1881, el cual lleva por título *Poema del Cid*. Pero por dentro, en las cabezas de paginación, alternan *Poema del Cid* (en el verso) y *Gesta [sic] de Mio Cid* (recto). El caso es que Bello preparaba “una nueva edición del *Poema del Cid*, publicado en Madrid en 1779 por don Tomás Antonio Sánchez” (Pról., pág. 1). Y como tenía la convicción de que la obra era mucho mayor que el texto impreso, pensaba titularla *Jesta de Mio Cid*. Fue muy cuidadoso en ello el encargado de poner en orden la edición de este volumen II, quien suscribe como ‘El Corrector de Pruebas’ en la “Comunicación dirigida al Señor Secretario del Consejo de Instrucción Pública”, págs. v-xxv. La carta es un estudio muy digno de cuenta; y ‘El Corrector de Pruebas’ fue don Baldomero Pizarro, según noticia del doctor Rodolfo Oroz a la señora Donna Sutton, en carta de 14 de marzo de 1969 (de Santiago de Chile a Columbus-Ohio), cuando la señora Sutton preparaba para la publicación *The Cid: A Tentative Bibliography to Jan. 1969*, en *Boletín de Filología*, Santiago, t. XXI, 1970, págs. 21-174.

También don Pedro Grases identifica a ‘El Corrector de Pruebas’ con el profesor Baldomero Pizarro. Cf. el libro de GRASES, *La épica española y los estudios de Andrés Bello sobre el Poema del Cid*, Caracas, 1954, pág. 113. Estas páginas del libro del profesor Grases ayudan a precisar la cronología de los trabajos de Bello sobre estos temas, cronología que es muy confusa por cierto.

<sup>7</sup> En las *Obras*, vol. II, Santiago, 1881, págs. 17-20, cita BELLO a Floranes varias veces en relación con la más plausible fecha de composición del *Poema*, lo cual no sería, para Floranes, antes de 1221 — según concluye Bello—. Pero Bello dice claramente que toma las referencias a Floranes del resumen que apunta Fray MANUEL RISCO en *La Castilla y el más famoso castellano*, Madrid, 1792, en la pág. 69. Por esto presumo que Bello no debió de conocer la opinión de Floranes en cuanto al presumible faltante del *Poema* en el códice de Per Abbat; cf. Nota 5,

crónica del Campeador “para que supla en algún modo lo que falta al poema, porque para mí no es punto dudoso que éste, en su integridad primitiva, comprendía toda la vida del héroe” (*Obras*, vol. II, 1881, pág. 79). Sobra llamar la atención hacia la coincidencia, en esta cuestión, entre Bello y Floranes. Pero no sorprende tal coincidencia si se tiene en cuenta el punto de vista historicista que inspiró a los dos letrados.

Ha sido — como en tantas otras materias de la filología hispánica — don Ramón Menéndez Pidal quien ha venido a poner las cosas más en su punto. Decía él en la noticia introductoria que puso a su edición anotada del *Poema del Cid* [*sic*], Madrid, marzo de 1900:

El códice del *Poema del Cid* que aquí se reproduce, propiedad de D. Alejandro Pidal y Mon, está incompleto, faltándole al primer cuaderno la hoja primera, al séptimo la penúltima y al décimo la última. En igual estado se hallaba en el siglo XVI, en que lo copió Ulibarri, y en que se pusieron dos letreros en las guardas, diciendo que el libro tenía 74 hojas.

Esta misma explicación se mantiene en las dos ediciones posteriores del CMC [*Cantar de Mio Cid*]: la de 1908-1911 y la de 1944-1946, ambas de Madrid; sólo que en éstas (pág. 4, nota 1), pormenoriza el faltante punto por punto, de suerte que no cabe ya más discusión ni más fantaseo sobre si faltan más o menos hojas en el códice.

El problema que queda es si lo que le falta al códice como material, le falta también al *Poema* como obra literaria. En otros términos, si hoja que falte en el códice son dos páginas que faltan en la obra poética. Para este examen me valgo, nuevamente, de la autorizadísima declaración de don Ramón Menéndez Pidal (CMC, 1944, pág. 4, nota 1). Allí se dice que “la última hoja, que quedaba en blanco, fue cortada también”. Es, pues, manifiesto, que falta esa hoja en el códice sin que falte nada ahí al poema. Tan elemental es esto, que parece sofisma. Allí, el *explicit* señala que la obra ha ter-

---

aquí atrás. No dispongo en este momento de la obra de Risco, y debo por tanto resignarme a suponer que Bello no dispuso del parecer de Floranes.

minado: es en la hoja 74 r del código, o sea la quinta del cuaderno undécimo<sup>8</sup>.

Al cuaderno décimo, "que tiene siete hojas y acaba en la 69, le falta la hoja última, de cuyo margen interior se conserva una tira ancha, como de un centímetro" (*loc. cit.*). Es la que faltaría entre los versos 3507-3508 y que, de faltar, tendría los 53 versos del promedio por hoja en el *Poema de Mio Cid*. Sin embargo, el mismo sabio Menéndez Pidal reduce a unas 14 líneas la reposición, tomando el texto del pasaje pertinente de las crónicas. Quede incólume la respetable autoridad. Pero al considerar despacio el momento poemático, uno siente que la duda surge. El 'faltante', y por lo mismo la interpolación, viene en el punto en que han terminado las Cortes de Toledo con triunfo apabullante del Cid sobre sus enemigos en la corte del Rey Alfonso. Todo hace suponer, allí, que al triunfo legal seguirá el de las armas en el duelo que librarán, al cabo de una semana, los hombres del Cid con los Condes de Carrión y su tío. Pero es claro que aun juntos, el triunfo jurídico y el de la sangre, no hubieran borrado del todo la sombra de la afrenta infligida en las hijas del Cid a todo su linaje. Una huella de la afrenta habría quedado en el hecho de haberlas repudiado por desigualdad de clase. El poeta ha dispuesto las cosas de tal modo que la sombra se proyecte sobre los Infantes de Carrión doblemente: porque han sido vencidos en el campo de la hombría, y porque han sido humillados en la valía de su linaje pues las hijas del Cid, repudiadas por los de linaje noble, emparentan con linaje regio. Por eso puede decir Alvar Fáñez a los Infantes, lleno de satisfacción:

Agora besaredes sus manos e llamar las hedes señores.  
Aver las hedes a servir, mal que vos pese a vos

(vs. 3450-3451),

satisfacción que no hubiera sido posible, ni venciendo a los Infantes en otros campos, si no se hubiera dado este enlace

---

<sup>8</sup> Me valgo de la copia facsimilar del MS, Madrid, Talleres Gráficos Hauser y Menet, 23-IV-1961, para la cuenta de las hojas; y de la Nota I, pág. 4, 1944, del

con la realeza de Navarra y Aragón —en el *Poema*, desde luego—. Tamaña victoria, sin embargo, es pura consecuencia de otras muchas victorias que se simbolizan todas en el nombre de Valencia. Del dominio del Cid sobre esta ciudad depende que el triunfo de las Cortes de Toledo se afirme y dé sus frutos plenos. El Cid lo sabe bien. Sabe los riesgos que acechan el señorío de la ciudad. Por eso tiene prisa de volver y dice al rey:

Merced vos pido, rey, por amor del Criador!  
 Quando todas estas nuevas assí puestas son,  
 Beso vuestras manos con vuestra graçia, señor,  
 E irme quiero pora Valençia, con afán la gané yo.

(vs. 3504-3507).

Y el rey se hace buen cargo de lo que significaría para la Corona el que Valencia pasase de manos del Cid —quien se ha reiterado como su vasallo— a otras manos o a otro vasallaje, ¡o a manos musulmanas! Hasta la mera idea le es vitanda al rey, y la conjura santiguándose.

El rey alçó la mano, la cara se santigó

(v. 3508).

Vale decir que, siendo el signo de la cruz conjuro de la mala visión, no hay salto entre los versos 3507 y 3508. Porque el santiguarse ahí no es —como lo han interpretado— despedida, puesto que si así fuera, el signo se proyectaría sobre la persona que se marcha, el Cid, y no sobre la faz de la que se queda, que es el rey. Lo ha hecho el rey Alfonso en otros dos pasos ya. En el verso 1340 lo hace en señal de admiración por las “fieras ganancias” que ha hecho el Campeador. Y en el verso 1840 por la sorpresa que le produce ver llegar a Minaya y Per Vermúdez con un regalo de caballos del Cid para el rey, y como son tantos más parecen “almofalla” (hueste enemiga) que obsequio. De manera que la interpretación del santiguarse el rey en el verso 3508 no peca de imaginativa. Es

---

CMC, para las precisiones en materia de cuadernos y orden de los faltantes dentro de los cuadernos.

perfectamente armónica con las otras dos situaciones en que tal ademán se produce. Es pues, aquí, signo de admiración y defensa religiosa contra la idea de lo que tanto él como Mio Cid saben que es bien posible: que lo que se ha ganado con afán, con faena de tan duro batallar, se pierda por un momento de innecesaria ausencia del Cid. Y como para rubricar la idea y confortarse del pensamiento ominoso, el rey profiere una exclamación de confianza en que ello no ha de suceder mientras el Cid se halle al frente de la situación:

Hyo lo juro par Sant Esidro el de León  
Que en todas nuestras tierras non ha tan buen varón.

(vs. 3509-3510).

Parece claro, entonces, que no hay salto en el texto del *Poema* sino sólo en el códice. Mas concediendo que haya un punto mendoso, sería más bien entre los versos 3512-3513, donde podrían interpolarse, para complacencia de lectores, dos líneas así:

[Dixo el rey: corred esse cavallo, por mi amor.

(3512a).

Mio Çid soltó las riendas, de rezio lo corrió].

(3512b).

Interpolación que, en rigor, no se necesita. El manuscrito de Per Abbat es copia de otro u otros, o es refundición. La posibilidad de faltas o de modificaciones es considerable<sup>9</sup>. Aunque el manuscrito proceda de tradición copista más que de tradición juglaresca oral, no cabe duda de que los juglares manejaban la materia cidiana, ya por partes, ya en su todo, ya refundiendo partes, ya refundiéndolo todo, ya ampliando, ya recortando. Aun aquellos de óptima memoria procurarían acomodar el texto a sus personales aptitudes histriónicas. Siendo así, el juglar podía suplir trazos de sentido o rasgos de carácter mediante gestos y ademanes.

<sup>9</sup> Sobre la tradición manuscrita, más que oral, del *Poema*, cf. CMC, 1944,

Quede claro que en este punto del tema, el momento poético es de premura. El rey y su vasallo lo entienden claramente. Es un instante que no se presta para interludios ornamentales, así se invistan con la autoridad de las crónicas. No debería perderse de vista por ningún concepto que las crónicas son una cosa y el *Poema* es muy otra. Un texto de 53 versos para contar la carrera de Babieca en el Zocodover es acción prescindible que no se compadece con la urgencia que el Cid tiene de marcharse a su Valencia. Mucho más si se piensa que el rey ya había visto a Babieca (v. 2127). Uno puede, pues, aceptar que en un estadio del arreglo hubiese tal pasaje y que el poeta refundidor, obrando con seguro sentido poético, arrancó la hoja por inconveniente. Más aún, que se quedó corto porque todavía conservó la idea de la carrera de Babieca, que no venía a cuento.

Tampoco puede valer el argumento de que el Cid ha faltado de Valencia varios días y que, por lo mismo, bien podía

págs. 28-31. Y, además, he aquí un ejemplo de los cambios que van introduciéndose en la transmisión manuscrita de documentos.

NUM.º 1.º

de los col oiol tan fuerte mientras lozando  
 tornaba la cabeza, e estabalos catando  
 uio puertas enzollin cannados  
 alcandaras uacia sin pielle sin mātōl

Es de los señores don JOSÉ GÓMEZ DE LA CORTINA y don NICOLÁS HUGALDE y MOLIENDO, traductores al español de la *Historia de la literatura española* escrita en alemán por don F. BOUTERWEK, Madrid, 1829; la plancha está en las págs. 112-113, y reproduce "el carácter de letra", que ellos copian de un original antiquísimo "que se halla en el archivo de Vivar, cerca de Burgos", que no tiene el título que Bouterwek le puso, etc. En esta plancha puede verse que hay cambios de lectura (y de copia), tanto en la letra como en la manera de unir o separar palabras, en el deletreo de éstas, y en el texto: dice "puertas", donde el MS de P. Abbat dice "puertas abiertas", etc. Esto sucede en cuatro versos, y que debieron de ser copiados esmeradamente porque iban a una plancha para publicación. ¿De quién son las variantes? No se sabe.



permanecer un rato más departiendo con su rey, amestado de nuevo, y cursando mensajes a diversos destinatarios. La presencia del Cid en las Cortes de Toledo era fundamental para la reparación de su honra, sin la cual ni el dominio de Valencia ni toda la gesta tenía valor para él ni los suyos. Pero una vez obtenido el propósito, y con él la clave del futuro inmediato, el mundo cidiano vuelve a sus quicios naturales, en los que él es eje decisivo.

Pasemos ahora al vacío entre los versos 2337-2338. Las circunstancias son muy diferentes de lo anterior. Hay una solución de continuidad evidente. Las rimas se alteran, el sentido falla por varios conceptos. Y no hay prisa. Al contrario, parece que la calma es condición que se impone. Repásense los hechos del pasaje. Hace muy poco que ha sucedido al dúo de los Condes de Carrión el episodio del león que se ha escapado de su jaula (vs. 2278-3210). Todavía rumian ellos su recelo sin saber qué actitud asumir. En eso llegan las fuerzas de Búcar y ponen sitio a Valencia (vs. 2311 y sigs.). Los Infantes se ven en un aprieto: ¿luchar?, ¿marcharse a Carrión? No bien han decidido lo segundo cuando ya el Cid lo sabe. Va a buscarlos y les habla con reposo paternal:

En Valencia folgad a todo vuestro sabor,  
Ca daquellos moros yo só sabidor;  
Arrancar melos trevo con la merced del Criador.

(vs. 2335-2337).

Aquí no hay propósito secreto. El pasaje requiere *tempo* lento, con el cual los Infantes se animarán a unirse a la lucha viendo la serenidad del suegro. El mismo acento de tranquilidad ayuda a figurarse las huestes del Cid que se aprestan para la batalla. Así las cosas, aparecen de golpe el Conde don Ferrando y Pero Vermúdez en un final de diálogo, regresando de la lid y acercándose al Campeador. El texto se vuelve confuso. Se echan de ver hilos interrumpidos. El sentido trastabilla. No se ha dicho nada de la batalla, y éstos ya regresan, las gentes se allegan y el Cid tiene tiempo de regocijarse porque sus yernos han entrado en la lucha. El poeta nos ha acostumbrado a dar ciertos indicios sobre la disposición de sus

gentes y las formas de ataque<sup>10</sup>, pero ahora se lo ha callado todo. La interpolación cronística que suple aquí don Ramón Menéndez Pidal recoge bien unos cabos sueltos y ayuda a la confusión en otro aspecto. Aclara porque repone el desafío de Búcar y la respuesta del Cid, cuenta cómo dispuso la gente para hacer frente al moro, dice algo de lo que falta en el diálogo que sostenían Per Vermúdez y el Conde don Ferrando; pero, de otra parte, introduce un factor de desconcierto porque el suplemento nos dice que los Infantes habían perdido los primeros golpes de la lid y el suegro había accedido. Esto confunde porque más adelante (vs. 2370 y sigs.) el obispo don Jerónimo pide también los primeros golpes y el Cid se los concede. En el v. 2383 el obispo entra primero en la lucha y los del Cid lo siguen en protección, con lo cual se abre la batalla. El trozo cronístico nos dice que Per Vermúdez acompaña al Infante don Ferrando; en los vs. 2351-2354 el Cid pide a Per Vermúdez que le acompañe a los yernos, y Pedro responde sin embozos:

Hyo vos digo, Çid, por toda caridad,  
Que hoy los infantes a mi por amo non abrán;  
Cúrielos qui quier, ca dellos poco m'incal.

(vs. 2355-2357).

'Que los cuide otro porque yo me desentiendo de ellos'. Los había cuidado el día anterior, que fue cuando ocurrió lo del moro Aladraf. O sea que la lucha lleva dos días, y parece que no, según el texto. ¿Buscaba el poeta reducir la batalla a una sola fase o trataba de ampliar el relato a dos días? Presumiblemente el proceso era de recorte a un solo día. Pero ¿quién podrá decirlo a punto fijo? Lo que resulta palmario

<sup>10</sup> Aunque es lo usual en el *Poema*, al dar la batalla del Pinar de Tébar, sólo se indica la preparación y la forma del ataque; la batalla en sí la despacha el poeta en cuatro versos (1005-1009), pues se supone que las tropas ("escuelas") de Mio Cid cumplieron sin falla las instrucciones del guerrero. Y en la arremetida que le da Mio Cid al rey de Sevilla (vs. 1225 y 1226) le sobra espacio en dos versos para decir la derrota y el sitio: "Aprés de la uerta ovieron la batalla / Arrancolos Mio Cid el de la luenga barba". Caso similar en la conquista de la Burriana (vs. 1092-1093), y en la toma de Peña Cadiella (v. 1163).

de todo esto es que en ese bache que separa el verso 2337 del 2338 hay tema para los 53 versos, bien medidos, aun para el parsimonioso poeta de Mio Cid.

Le llega el turno a la página primera del primer cuaderno. ¿Falta en el *Poema*? Batallona como era la cuestión, el sabio Menéndez Pidal se dio cuenta de que convenía examinarla desde un punto de vista anticuario; así lo ha hecho, metódicamente, en las págs. 1-33 del *CMC* (1944). Allí los pareceres de los más autorizados paleógrafos, codicólogos y peritos en diplomática, más la propia ciencia de don Ramón<sup>11</sup>. Nada se aclara con todo ello. El códice tiene un *explicit* y carece de *incipit*. Eso no es nada extraordinario en el repertorio de obras de la Edad Media española, cuyos editores tienen que proponer títulos<sup>12</sup>, hallar o conjeturar autores (y en más

<sup>11</sup> Por no haberlo mencionado don Ramón en *Sobre la fecha del Cantar de Medinaceli*, en su libro *En torno al POEMA DEL CID*, Barcelona, EDHASA, 2ª ed., dic. 1963 [1ª ed.: sept. 1962], págs. 163-169 [fecha al pie del cap.: 1960], me permito citar aquí, y porque lo encuentro abonado, el artículo *Some Problems of Diplomatic in the Cantar de Mio Cid and their Implications*, en *The Modern Language Review*, Cambridge, at the University Press, t. XLVII, 1952, págs. 340-349. El profesor RUSSELL se funda en el hecho de que la carta del rey a Burgos va "fuertemente sellada", lo cual no se compadece con los datos diplomáticos sobre el uso de los sellos. De ser justa la mención, entonces el *Poema* sería de composición ochenta años posterior a la que le ha afianzado Menéndez Pidal. Además, le resulta extraño que una niña de nueve años se muestre tan versada en tales cosas, pues ello haría que lo de los sellos ya fuera de conocimiento popular, cosa que retrasaría mucho más aún la fecha de composición del *Poema*. En este respecto hay que considerar lo que una tradición manuscrita ha podido hacer en el texto, para bien o para mal: recortes, interpolaciones, variantes adrede y variantes por descuido, etc. Pero eso no quita la validez de principio a la tesis del profesor Russell.

<sup>12</sup> Piénsese en el *Libro de buen amor*, el *Libro de Alexandre*, la *Razón de amor*, el *Cancionero de Stúñiga*, el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de Herberay*, etc. El mismo don Ramón Menéndez Pidal ha propuesto no hace muchos años el nombre de *Cantar de Rodrigo y el Rey Fernando* para lo que se venía editando como *Cantar de Rodrigo* o como *Crónica rimada del Cid*; también él contribuyó, en su momento, a fijar definitivamente el título del libro del Arcipreste de Hita; y ha editado él asimismo (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1898), con placas facsimilares, y con el título propuesto por él, *La disputa entre el alma y el cuerpo* y el *Auto de los reyes magos*, en los cuales no se echa de ver ni sombra de *incipit* o de cosa que se le parezca; el mismo sabio ha publicado (en *Revista de Filología Española*, t. IV, 1917, págs. 105-204) un fragmento de 100 versos épicos con estudio, bajo el título de *Ron-*

de una ocasión ni conjeturar siquiera), averiguar la fechación por medios indirectos, etc. Después de aquel asedio paleográfico, llegamos de nuevo a que le falta al *códice* una hoja en el primer cuaderno. Pero de este hecho a que falten dos páginas en el *Poema* no se puede pasar por regla de tres, como queda visto en las páginas anteriores de este trabajo<sup>13</sup>.

#### EL POEMA DE MIO CID, PIEZA DE VALOR HISTORICO

La insistencia en que hoja faltante en el *códice* eran páginas faltantes en el *Poema* ha tenido consecuencias. Convenidos los estudiosos de que *Códice* y *Poema* eran una misma cosa, se procedió a establecer la tradición del *códice*, con lo cual quedaba también establecida la del *Poema*. La tradición codicológica del *códice*, siendo éste individuo único, tenía que fijarse por correlación con otra u otras familias de documentos; para el caso, las crónicas se presentaban como el paralelo perfecto. Al aceptar el apoyo paralelo de las crónicas — ciertamente útil en más de un respecto — lo conducente era dar al MS del *Poema* una tradición copista sobre todo<sup>14</sup>. Pero la vinculación entre *Poema* y crónicas, conve-

---

*cesvalles*": *Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII*. Con idéntico problema, y con estudio también excelente, ha dado a la luz don DÁMASO ALONSO la *Nota emilianense (La primitiva épica francesa a la luz de una "Nota emilianense"*, en *Revista de Filología Española*, t. XXXVII, 1953, págs. 1-94, con placas de facsímil). Los ejemplos de este mismo problema para las obras medievales son sin cuento prácticamente.

<sup>13</sup> La falta física de hojas en el *códice* debe de ser antigua. Acaso venga del lapso entre 1307 y algún año indeterminado del siglo xv, cuando fue encuadernado. Y si pudo ser del año 1307, ¿por qué no pudo ser del propio refundidor o arreglador o copista? Tanto por esto como por otras muchas minucias — cuestiones importantes algunas —, parece ser que el *Poema* se hallaba en proceso de composición o de refundición completa y, por sabrá Dios qué causas, hubo de quedar sin terminar en esta fase.

<sup>14</sup> Las crónicas se apoyaban de ordinario en fuentes escritas. Sólo en casos muy contados se sorprenden pasos en que se fundamentan en "díceses". Pueden verse algunos ejemplos en *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951, pág. LIII. Así que el vincular la tradición del *Poema del Cid* (= *códice del Poema*, en este caso) a la tradición escrita de las crónicas, era como un enroque bien calculado para robustecer el valor histórico del *Poema* frente a cualquier otra pre-

niente sin duda, fue llevando, por ley de declive, a dar por sentada una dependencia — ésta sí innecesaria e inconveniente — entre *Poema* y crónicas.

Algunos pensaron, algo intuitivamente, que el *Poema* era una crónica versificada: Bouterwek, Floranes, Bello, entre otros. Luego vino la ola contraria; se vio que las crónicas se apoyaban en el *Poema* o en variantes del mismo. Eso era justo. Pero lejos de mantener la distancia entre crónica y poesía, se pensó que los límites se habían borrado. El éxito en la reconstrucción de algunos cantares, aunque fuera fragmentariamente, y con tal cual ayuda textual, vigorizó el impulso que ya traía el confusiónismo entre crónicas y poemas, y el *Poema de Mio Cid* no escapó a los estragos conceptuales de esta corriente erudita. Al *Poema*, como tal, poco servicio se le ha prestado con ello. Como tampoco se le serviría con divorciarlo mentalmente de sus valores históricos, en muchos sentidos de conveniencia invaluable para sentir y apreciar mejor la creación poética en el caso del Cid.

Bello nos ha dejado muestra suficiente de su intento de reconstrucción para lo que falta al *Poema* antes de lo que ahora vemos como principio. Ha desenvuelto el ovillo de la vida del Cid hasta poner el empalme con los primeros versos del *Poema*, según lo conocemos<sup>15</sup>. Su fuente, la *Crónica del Cid* (Burgos, 1512)<sup>16</sup>. Hace extractos de los Caps. 1-91, que

---

tensión. El paso siguiente era rellenar los faltantes en el *Poema* con materiales cronísticos. Y, conceptualmente, aquello que el *Poema* daba y las crónicas no, eso era lo poético del *Poema* porque era lo fingido, lo no histórico, lo no verdadero, lo no real. He ahí una posición de peligrosísimas claridades lógicas.

<sup>15</sup> *Obras*, vol. II, ya citado. Indicaré ahora sólo la paginación pertinente, pues todo sale de este volumen.

<sup>16</sup> Es la que don Ramón Menéndez Pidal ha propagado con el título de *Crónica (particular) del Cid*. Hay impresiones facsimilares asequibles: (1) *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Diaz campeador*, 4<sup>o</sup> [Burgos, 1512], New York, Hispanic Society of America, 1912. (2) *Crónica del muy esforçado y invencible cavallero el Cid ruy diaz campeador de las Españas*, 4<sup>o</sup> [Toledo, 1526], New York, Hispanic Society of America, 1903.

Es seguro que Bello conoció esta *Crónica* en el Museo Británico, durante sus años de permanencia en Londres: 1810-1829. Acaso lo encaminase a ella el entonces novedoso libro de ROBERT SOUTHEY, *Chronicle of the Cid*, London, 1808, obra que Bello cita en diversos lugares y ocasiones de sus estudios cidianos.

es cuando el Cid se entera del decreto de expatriación<sup>17</sup>. A renglón seguido acomete la demostración de que en la Crónica hay versos reconocibles entre la prosa. Por el ritmo, por la división en hemistiquios, por la rima, se les puede reconocer la neta filiación juglaresca. Bello procede a un espiguelo de coincidencias, tomadas desde el Cap. 4 en adelante hasta el 91. El examen de las coincidencias se detiene en el pasaje en que Mio Cid ha convocado a los suyos para comunicarles la noticia del destierro que le impone el rey. Dice así [subrayo las rimas y separo con una línea oblicua los versos para facilitar la captación del proceso que Bello ha seguido]:

El Cid embió por todos sus amigos, e sus parientes e sus vasallos, e mostroles en cómo le mandaba el rey don Alfonso salir de la tierra, e dixoles: "Amigos, quiero saber de vos quáles queredes ir conmigo; / e los que acá fincáredes quierome ir vuestro pagado". / E estonce salió don Alvar Fañez su primo cormano: "Convusco iremos, Cid, por yermos e por poblados, / ca nunca vos falleremos en quanto seamos vivos, / convusco despenderemos las mulas, e los cavallos / e los averes e los paños. / Siempre vos serviremos como leales amigos e vasallos". / Estonce otorgaron todos quanto dixo Alvar Fañez; e mucho les gradeció Mio Cid quanto allí fue razonado. / E el Cid movió con sus amigos de Bivar, / e vio los sus palacios desheredados e sin gentes. /

La trasposición a verso, según quedó propuesta por Bello, dice así (pág. 83):

E los que acá fincáredes, quiérome ir vuestro pagado.  
Es ora dixo Alvar Fañez, su primo cormano:  
Convusco iremos, Cid, por yermos e por poblados;  
Ca nunca vos falleremos en quanto vivos seamos.  
Convusco despenderemos las mulas e los cavallos,  
E los averes e los paños,  
E siempre vos serviremos como amigos e vasallos.  
Quando dixiera Alvar Fañez, todos allí lo otorgaron.  
Mio Cid con los suyos a Bivar ha cavalgado,  
E quando los sus palacios vio, yermos e desheredados, ... [...]

<sup>17</sup> La sección se intitula *Relación de los hechos del Cid, anteriores a su destierro*, sacada de la CRÓNICA DEL CID, pág. 31 del vol. II de *Obras*, Santiago de Chile, 1881.

De los sos ojos tan fuertemiente llorando,

(v. 1 de MS. del *Poema*).

Bello nota que el asonante es el mismo del *Poema*, y que el *los* del verso segundo,

Tornava la cabeza e estábalos catando

“se refiere claramente a *los palacios* de la frase anterior de la Crónica” [la itálica es del original que copio].

Resalta aquí la actitud fundamentalmente historicista y tradicionalista de Bello, que todavía sigue en pie: reconstruir lo desconocido para explicar lo conocido. Así, la consideración del *Poema* como pieza de valor histórico sobre todo, se desprende del pensamiento teórico de Bello como un corolario. Y, sin embargo, en el Prólogo ha dicho (pág. 22):

Nosotros que, rebajando la antigüedad de este Poema no lo tenemos [...] por una crónica auténtica, y casi contemporánea, damos por eso mismo más mérito a la intención poética i a la imaginación del *trover* castellano.

En el mismo párrafo ha notado Bello ‘aquel tono de gravedad y decoro que reina en casi todo el Poema’. Observación penetrante que utilizaré más adelante en este escrito.

Don Ramón Menéndez Pidal ha seguido pasos similares en la edición crítica del *Poema* (cf. *CMC*, págs. 1020-1024), aunque expresamente atribuye al *Poema* mayor autenticidad histórica que Bello: “La narración inicial del Cantar era altamente histórica, como histórica es toda la acción, como históricos son todos sus personajes” (pág. 1021).

Quienes están familiarizados con la obra de este ilustre sabio, recordarán que muchas veces ha salido a la defensa y justificación documental del valor histórico del Cantar. Con menos frecuencia, y acaso con menos persuasión también, ha hecho faena similar con respecto al valor literario y poético de la obra.

Al presentar el texto del poema en su edición crítica, don Ramón Menéndez ha puesto a contribución la *Crónica de*

*veinte reyes* en primer lugar, y junto con ella el texto de las otras crónicas que tenían algo que dar a la resolución del problema que plantean los primeros versos del *Poema*. Es el problema de suplir antecedentes para al menos ciertas alusiones que se hallan en el cuerpo poemático sin juicio preliminar. Se trata, claro está, de alusiones importantes. Por eso el gran cidista pone antes del poema unas 90 líneas de material cronístico, en las cuales se deja puntualizada una serie de cuestiones "que seguramente formaban parte también del comienzo del Cantar", a saber: (1) el rey manda al Cid a cobrar unas parias que le adeudan algunos reyes moros; (2) el Cid prende al Conde García Ordóñez en Cabra; (3) el Cid vuelve de Sevilla con las parias, y victorioso sobre el Conde; (4) los intrigantes lo acusan ante el Rey y él les da crédito. El pasaje inicial, en prosa, termina cuando el Rey, sañudo, "enbió luego dezir al Çid por sus cartas que le saliesse de todo el regno", etc. Entonces es el momento de empalmar la prosa de los relatos cronísticos con la versificación del Poema. Transcribo esta parte, que entra ya bajo la numeración de las secciones del Cantar dada por Menéndez Pidal; aunque, como respuesta, la edición crítica la da en bastardilla:

[*Enbio por sus parientes e sus vasallos, e dixoles cómo el rey le mandava sallir de toda su tierra, e que le non dava de plazo más de nueve dias, e que quería saber dellos cuáles querían ir con él o cuáles fincar*],

*"e los que conmigo fuéredes de Dios ayades buen grado,  
e los que acá fincáredes quiérome ir vuestro pagado".  
Entonçes fabló Alvar Fáñez su primo cormano:  
"convusco iremos, Cid, por yermos e por poblados,  
ca nunca vos fallestremos en quanto seamos bivos e sanos  
convusco despenderemos las mulas e los cavallos  
e los averes e los paños  
siempre vos serviremos como leales amigos e vasallos".  
Entonçe otorgaron todos quanto dixo don Alvaro;  
Mucho gradesçio mio Cid quanto alli fue razonado...*

*Mio Cid movió de Bivar pora Burgos adeliñado,  
assí dexa sus palacios yermos e desheredados.*

De los sos ojos tan fuertemiente llorando [Texto del MS]



Apareando las dos reposiciones se echa de ver que: (1) Bello pone al Cid y los suyos yendo camino de Vivar, mientras que don Ramón Menéndez Pidal los da marchándose de Vivar; (2) en la reposición de Bello, el Cid ve, llegando, los palacios yermos, etc., al paso que en la de don Ramón el Cid ve los palacios ya de partida, y así los deja. Deteniéndose algo más sobre el oficio que las reposiciones tenían que cumplir, no puede uno menos de preguntarse algunas cosas: (1) por qué — sea llegando o saliendo — está allí el Cid con los suyos; (2) por qué en el verso 14 el Cid tiene que repetirle a Minaya que están “echados de tierra”, siendo que en ambas reposiciones las crónicas dan a Minaya protestando su adhesión y la de los ahí presentes a la persona del Cid, y aun su decisión de acompañarlo al destierro; (3) por qué en una de las reposiciones, el Cid ha “movido” para Burgos en el verso menos dos [-2] pero solamente en el verso 10 “pienssan de aguijar”; (4) por qué se supone que los pasos suplidos dan antecedente satisfactorio para cuanto viene luego en el *Poema*.

Ha repetido don Ramón Menéndez Pidal que los juglares recitaban los poemas épicos a partes. No hay, pues, nada extraordinario en suponer que el del Cid haya sido uno de ellos. Y los juglares podían hacer esa fragmentación porque los castellanos conocían su materia épica. Ese conocimiento formaba un piso de sobrentendidos entre el juglar y su público. No necesitaba el juglar poner en autos a sus oyentes cuando entraba con un fragmento épico. Por el contrario, no es descabellado imaginar que poetas y juglares ensayarían estratagemas para eludir la identificación inmediata del asunto por parte del público y ganarse así la atención o la curiosidad de los oyentes. Aquel espectador no estaba en la situación de inocencia que padece el lector moderno novicio. Para nosotros sí está muy bien todo el tesoro de glosas que nos suministra la filología. El oyente de aquellos tiempos, como el espectador actual, quería que el juglar lo sorprendiera un poco; y el juglar buscaba no repetir el disco en idéntica forma a como otro lo tocaba. En eso, y en el manejo de arsenales de fórmulas combinadas diestramente, radica por su mayor parte la razón de las variantes. No importa que aceptemos la tradición

copista para el *Poema de Mio Cid*. Lo que hoy conocemos de ello no vulnera la unicidad de la creación poética. Vale decir que es un poema, una obra que tiene cierta unidad incuestionable, y sentido riquísimo; una obra que ni calca crónicas ni se rehace por suplementos cronísticos; que tiene organicidad interna y externa, una tectura, dentro de cuyas líneas es-cuetas y simples como las del arte románico, alientan muchas vidas, se animan las cosas, se traba y entreteje un mundo de relaciones y sentimientos, algo que la crónica no da ni puede dar mientras sea crónica. Vistas así las cosas, lo de que el *Poema* sea histórico es verdad, pero verdad insuficiente, y por lo tanto hay que someterla a examen. Parte de ese propósito es el asunto de la sección siguiente: examinar el principio del *Poema* como tal, desentendiéndose adrede de si es o no es histórico, pero sin negar que lo sea. Y así, se trata de ver que el comienzo del *Poema* está bien como está, y que no le faltan versos.

#### EL POEMA COMO OBRA LITERARIA Y ARTISTICA

La tendencia a estudiar así esta obra la han iniciado hace ya cuarenta años don Dámaso Alonso y el profesor alemán Ewald Kullmann<sup>18</sup>. A los estudios con que ellos abrieron la brecha han seguido otros muchos de sesgo literario y estilístico<sup>19</sup>, casi siempre de excelente calidad. Y, sin embargo, este sector de estudio del *Poema de Mio Cid* es todavía una invitación abierta hasta para nosotros los espíritus menores.

<sup>18</sup> E. KULLMANN, *Die dichterische und sprachliche Gestalt des Cantar de Mio Cid*, en *Romanische Forschungen*, t. XLV, 1931, págs. 1-65.

DÁMASO ALONSO, *Estilo y creación en el Poema del Cid* — Conferencia pronunciada en la Biblioteca Nacional, Madrid, dic. 1940 — e incluida en el volumen de ensayos del mismo autor, *Ensayos sobre poesía española*, 2ª ed., Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1946, págs. 69-111 (1ª ed., Madrid, 1944).

<sup>19</sup> Cf. DONNA SUTTON, *The Cid: A tentative Bibliography to January 1969*, en *Boletín de Filología*, t. XXI, 1970, págs. 21-171, "Author Index" s.v. ALONSO, DÁMASO; BANDERA-GÓMEZ, CESÁREO; CASTRO, AMÉRICO; CHASCA, EDMUNDO DE; CORREA, GUSTAVO; MENÉNDEZ-PIDAL, RAMÓN; SALINAS, PEDRO; SPITZER, LEO, etc.

Mr. A. M. Huntington en su edición del *Poema*, luego de consignar la consabida nota del faltante inicial, dice que “nos hallamos, de repente, ante el Cid, en el instante mismo en que sale de su casa camino del destierro”<sup>20</sup>. Ha visto el meollo del tema<sup>21</sup> como por entre una ráfaga. Es el Cid hombre que sale de su casa para ir al destierro. Acontece que el poeta ha puesto, a la pura entrada del poema, eso: un hombre en desamparo, vulnerable, derribado de sus dignidades y poderíos. Es también persona con altura interior, capaz de poner sus sentimientos en orden, y de atizar en el rescoldo de las circunstancias la llama de su justísima causa personal. Es lo que nos dicen los versos 1-9 del manuscrito de Per Abbat. Al proceso de connotaciones que se cumple en este mínimo grupo de versos, y a su correlación con el resto de la apertura del *Poema* se dedican las páginas siguientes. Es un examen sin prisa. Tampoco se abusa aquí del pormenor. Pero será — en verdad ha sido — necesario utilizar más de una verdad de Pero Grullo. Séame perdonado si el estudio resulta por lo menos controvertible.

¿Cómo recitaría un juglar estos nueve versos ante su público? Seguramente habría tantas respuestas como juglares y como veces se hiciera la recitación. Uno se hace la pregunta porque, obviamente, aquellos versos debieron de ser como la clave de entrada — o de exclusión — en la atención del auditorio. Los juglares de éxito los recitarían en tal forma que fuera suscitándose en la mente de los espectadores un turbión de cuestiones y un cierto movimiento de simpatía humana. Resulta muy difícil imaginar cómo se establecería tal corriente entre juglar y público, sobre todo si dejamos avanzar la lectura al ritmo que nos permiten los hábitos actuales. Para medio lograr aquel efecto es preciso pasar repetidas veces sobre cada verso, y en ocasiones volver sobre los anteriores, hasta que se produzca en nuestro interior lento concurso de imáge-

<sup>20</sup> *Poem of the Cid*, ed. by A. M. Huntington, New York, The Hispanic Society of America, 3 vols.; vol. III, 1908, Note 1, pág. 1.

<sup>21</sup> Básteme con indicar aquí que con respecto al enunciado del tema del *Poema* los pareceres son muy dispares. Pero como no cabe en una nota normal, es mejor dejarlo por fuera.

nes visuales, auditivas, compuestas, en quietud y en moción. Entonces iniciamos el juego de reaccionar ante aquellas representaciones. Lo hacemos utilizando preguntas. Con ellas agilitamos el esfuerzo de captación lenta, casi paladeadora, no ya de los conceptos de uno y otro sintagma, sino de las limitaciones con que el poeta va frenando el fluir de las representaciones. ¿Cómo diría el juglar aquellas pausas — aunque parezca absurdo —? ¿Qué cromos pondría en aquellas sílabas precisas para aclarar lo anterior e iluminar lo inmediato? Algunos juglares conseguirían efectos de prodigio, y nadie lograría todos los posibles. De igual manera, en el silencio del estudio, sólo vemos algunas cosas claramente al leer y releer el *Poema*; otras las entrevemos, y en más de un punto apenas creemos ver. Sea dicho esto para que se vea con cuánta mansedumbre de ánimo damos paso al análisis de los versos.

#### v. 1 DE LOS SOS OJOS TAN FUERTEMIENTRE LLORANDO...

¿Quién llora? Por qué. Dónde. El poeta lo calla. Este verso ha salido como cabeza de saeta. Hierde y hace saltar un chorro de preguntas. Se infiere que es un ser humano. Pero, ¿es hombre?, ¿mujer?, ¿viejo o niño?, ¿pobre o rico?, ¿noble o plebeyo?, ¿religioso o laico? La fuerza del verso va puesta en el llanto compulsivo, y en los ojos como fuente: OJOS... FUERTE... LLORO. Otro orden deshace la invención del verso. Los tres elementos forman una imagen que se imprime en la atención del oyente o lector. Imagen que, al mismo tiempo, tiene la turbieza necesaria para hacer que el lector lance a la caza su curiosidad y simpatía. El lector quiere saber de ese llanto irrefrenable. Acaso el verso que viene... Pero no.

#### v. 2 TORNAVA LA CABEÇA I ESTAVALOS CATANDO.

“Tornava” — reiteradamente —; ‘tornaba la cabeza y se estaba mirándoles’ — con morosa repetición de los versos en *aba*—. Aquel repetido volver la cabeza y quedarse mirando —“los”, tiene que ser de un adulto. Es persona que mira

en plenos atizones del dolor; persona que se siente atada por lazos fuertes a alguien o algo — ¡a un -“los”!—, indefinido e indefinible. Surge una sospecha de distancia que va a interponerse y que, tal vez, no podrá desandarse. Aquella persona “tornava la cabeça i estavalos catando”; se quedaba como palpando -“los” o acariciando -“los”, como viviéndo -“los” y grabándo -“los” en imborrable intimidad. Tierna debe ser el alma que va con esos ojos. Entrañable ha de ser aquel -“los”, si puede retener aquellos ojos. ¡Qué poderoso -“los”! El lector vuelve una y mil veces la cabeza y ese -“los” se le impone como presentimiento, luego como sentimiento que rechaza precisiones.

### V. 3 VÍO PUERTAS ABIERTAS E UÇOS SIN CAÑADOS.

El -“los” tiene puertas y accesos (“uços”). Un tropel de posibilidades acude a la mente: -“los” alude a aposentos, heredamientos, domicilios, lares, palacios inclusive, más todo lo que entraña cualquiera de tales alusiones. Ojos y alma de aquella persona estremecida por el llanto vuelven hacia ese -“los” una vez y otra vez. Y ahora, los del lector también. Hay adhesión de simpatía. Y por este sentimiento entendemos el significado de aquellas “puertas abiertas e uços sin cañados”. Porque sólo quien ha sido alguien allí puede saber cuáles puertas deberían estar cerradas y no lo están, y qué entradas deberían tener candados y no los tienen. Con lo cual estamos sensibilizados para volver atrás y comprender un poco más.

La representación que nos han dado las tres voces “ojos” . . . llanto . . . recio”, era como distante, como si viniera a nuestro encuentro desde el fondo de una perspectiva. Avivó curiosidad y simpatía, y divisamos una persona, imprecisa en sus rasgos todavía, que volvía como imantados los ojos y el alma hacia algo. Un paso más y nos hemos percatado que sólo podía ser adulto quien así sentía hacia algo, quien así podía mirar por entre el llanto. Aguciada la curiosidad, ha captado el mensaje de lo que aquella persona veía en primer lugar: puertas que estaban sin cerrar, entradas que debían estar con lla-

ve. La persona se acerca a nosotros y nosotros a ella. ¿Ve más por esos ojos? Sí; ha visto también...

V. 4 ALCÁNDARAS VÁZIAS SIN PIELLES E SIN MANTOS

V. 5 E SIN FALCONES E SIN ADTORES MUDADOS

Por entre aquellas puertas ha divisado intimidades esfumadas. Las perchas de que colgaban mantos y pellizones de caza están "vázias"; otro tanto pasa con las perchas en que antes había halcones y azores de plumaje mudado ya, cosa que les echa encima experiencia para la altanería. Aquella persona es un varón. Varón, y poderoso. Poderoso... Puede ser. Aunque su llanto no es de ira sino de impotencia. ¡Habría caído de muy alto, entonces! Confusión. ¿Qué es todo esto? Una tragedia quizás. Allí ha ocurrido un saqueo por enemigos aún más poderosos. O tal vez un despojo por parte de las autoridades. Perplejidad. Aquella ternura de alma, ¿era de un poderoso?, ¿y de un varón aquel llanto?<sup>22</sup> La sospecha de distancia entre él y su "los" se perfila ahora como realidad. Aun sin distancia física, ya el tiempo la ha puesto en cierta forma. Se ha creado un vacío entre lo que estuvo lleno y vivo y ahora queda desocupado y muerto. Aquel "los" donde anidaba el poderío se ve ahora en el camino, como en el pasado, como una estación de la vida, como un estado que este hombre se quiere llevar vivo consigo. Tanto y más connota este

<sup>22</sup> L. BESZARD, *Les larmes dans l'épopée*, en *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XXVII, 1903, págs. 385-413, 513-549, 641-674 (sobre el Cid, págs. 529-531).

Cf. *Los siete infantes de Lara*, v. 51, en *Reliquias de poesía épica española*, publicadas por R. Menéndez Pidal, Madrid, 1951, pág. 205.

Cf. *Jaufré*, ein altprovenzalischer Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts, Hrsg. von Hermann Breuer, Göttingen, Gesellschaft für romanische Literatur (Max Niemeyer, Halle), 1925: vs. 3191-5652, *passim*.

Cf. MARQUÉS DE SANTILLANA: "O quan digno es de reprehensión el caballero que por ningún grave infortunio que le venga, derrama lágrimas sino a los pies del confesor" (*Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, t. I, Madrid, 1779, pág. xxx); en donde se ve ya un cambio en la opinión sobre el llanto de los hombres, en comparación con el campo estudiado por Beszard y ampliamente ilustrado en el *Jaufré*.

- "los" inagotable, que debió de poner en suspensión el alma al público de algún redomado juglar<sup>23</sup>. Y mientras los tenía con el corazón en vilo y las entendederas anhelantes, él dejaba caer, como de lejos, el verso siguiente.

#### V. 6 SUSPIRÓ MIO CID CA MUCHO HAVIA GRANDES CUIDADOS.

Como el lector lento de ahora, también los oyentes del juglar suspirarían como vencidos en la brega: ¡quién iba a pensar que fuera el Cid! Y el juglar sonreiría para sus adentros al ver presa la atención de sus oyentes entre las redes de su arte.

Repasemos la estrategia del juglar. Un llanto recio que nos hace volver para determinar de dónde viene; un llanto que acortina el fondo de una perspectiva y no deja que captemos qué clase de persona es la que llora; nos hace acercarnos mientras la persona se aproxima también a nosotros; entrevemos al trasluz cómo es y por qué llora; vemos luego con cierto pormenor lo que ha pasado y sospechamos un intrigante

<sup>23</sup> BELLO (*Obras*, vol. II, pág. 83) dice que "el *los* del segundo verso [...] se refiere claramente a *los palacios* de la frase anterior de la Crónica". MENÉNDEZ PIDAL (*CMC*, 1946, pág. 1025, nota a la llamada núm. 1 a la primer línea de la pág.): "el sustantivo *palacios* es el antecedente gramatical obligado del pronombre *los*, que aparece en el verso 2 de Per Abbat". Sin embargo, en el v. 84 se dice "fer lo he amidos" [lo haré contra mi voluntad], y ese *lo* no tiene término de referencia, ni antecedente ni subsiguiente, pues se trata de un proyecto que el Cid revela a Martín Antolínez (vs. 85-93), y allí no hay elemento que pueda servir de "antecedente obligado" del *lo*. ¿Cómo puede ser *obligado* un antecedente que es puramente hipotético? Igual acontece con los vs. 94 y 95, en donde el pron. acus. queda sin término de ref. neto. Pero la mirada de Menéndez Pidal no ha dejado escapar otros casos, y sin miedo a la contradicción — que es patrimonio muy humano —, los anota; entre otros, el del v. 230, explicado en *CMC*, II, *Vocabulario*, s.v. TOMAR. Allí rechaza la idea de suplir un *lo mio* a un *lo* neutro que queda sin antecedente. Añade Menéndez Pidal que lo mismo sucede con *los* en el v. 229. La doctrina, mejor dicho, la explicación para este fenómeno la da MENÉNDEZ PIDAL en *CMC*, I, *Gramática*, § 127.3.

El *los* del verso 2 del *Poema* es uno de esos que, en la misma obra, quedan suspendidos en un aire semántico libre y que van en tantas direcciones cuantas el lector u oyente les dé. Es un elemento lingüístico que ayuda a crear expectativa, y ésta se resuelve a veces en seguida, a veces a cierta distancia, y a veces queda sin soporte gramatical exacto. Pero poéticamente es de gran efectividad.

cañamazo de relaciones entre el pasado y el presente, y entre el presente y el porvenir inmediato. En los versos uno y dos toda la percepción es nuestra. En el verso 3 la percepción es compartida entre el lector y el sujeto del llanto. En los versos cuatro y cinco la percepción pasa al sujeto del llanto, pero nos la transfiere como de secreto, y así nos da cauce franco para la simpatía. Comprendemos entonces que aquel hombre ha sido el dueño de aquellos lugares opulentos, de los cuales apenas queda el estropicio. Y en el verso seis nos identifica al personaje. Ha hecho el juglar (o el poeta) un prodigio de abracadabra ante nosotros. De unos trazos turbulentos al principio, ha ido dibujando en el aire una figura de adulto, de hombre, de dueño del lugar, de Mio Cid. Y nos lo ha ido invistiendo, caracterizando, situando, y animando singularmente. Todo ha ocurrido tan lenta y tan rápidamente que hemos perdido la noción de las horas. Sucesivamente, este hombre entra en nuestra vida por el relevo de percepciones: oímos, entrevernos, vemos; ve él con pormenor y nos da parte en secreto sentimental; retoma él la acción y retomamos nosotros la percepción: "Suspiró mio Cid, ca mucho havia grandes cuidados".

Pausa otra vez. "Suspiró mio Cid". En la leve fracción de tiempo en que se dice, lo hace él; y nosotros lo vemos, ¡y ya!, nos hallamos, con él, ante "sus grandes cuidados". El llanto ha quedado en olvido. El suspiro lo ha borrado<sup>24</sup>. El hombre se ha sobrepuesto a su congoja. Es también hombre recio.

#### v. 7 FABLÓ MIO CID BIEN E TAN MESURADO.

No dice "comidió", o "pensó e comidió"<sup>25</sup>, como es habitual en el texto cuando la reflexión se queda interior. Dice

<sup>24</sup> "De las lágrimas pasa a la casi reflexión que es el suspiro (entre el llanto y la calma) en medio de los grandes cuidados y vaivenes del espíritu" (J. Loveluck, pág. 11 de su *Prólogo al Poema de Mio Cid*, texto de don Ramón Menéndez Pidal, prosificación castellana moderna, notas y bibliografía de J. Loveluck, 3ª ed., Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962).

<sup>25</sup> Cf. CMC, III, *Vocabulario*, s.v. PENSAR, COMEDIR.



que habló. Podemos escuchar su voz de varón, firme, serena, sin intermitencias de sollozo. Es la primera voz que se oye en el *Poema*<sup>26</sup>, y será asimismo la que cierre el *Poema*. Aquí habla a su Dios. Lo hace de modo que lo puedan escuchar. ¿Hay circunstancias? Los hay. El contexto nos permite inferirlo; y a poco andar lo confirma expresamente. Este varón habla bien. Habla para que Dios lea en su conciencia y para que se enteren los presentes. Habla para ofrecerle el sacrificio a que lo someten sus “enemigos malos”. O sea que decide apechar con su mal lote y ofrecer a Dios lo que resulte.

v. 8 GRADO A TI, SEÑOR PADRE, QUE ESTÁS EN ALTO!

v. 9 ESTO ME AN BUELTO MIOS ENEMIGOS MALOS.

Dios sea su garante. Los que están ahí sean sus adeptos. El Cid sacude su conciencia ante Dios y los adeptos ven que es ella transparente. La causa del Cid ha de ser aceptada por Dios, y no han de tener sus seguidores miedo de fracaso. Ciertamente que habla bien, y mesurado.

Me he detenido con alguna morosidad en la huidiza sucesión de representaciones que ofrecen estos versos iniciales del *Poema*, porque en ellos queda sembrado ya — y queda para en adelante — “aquel tono de gravedad y decoro que reina en casi todo” el *Poema*, según la expresión de Bello. El tono de gravedad y el decoro heroico son condiciones centrales de la fisonomía interior del *Poema*. Son, por lo mismo, factores cosemánticos de la interpretación de la obra. El tono de gravedad ha sido explicado aquí. El decoro heroico se va insinuando al lector (o al oyente del juglar), mediante juegos de contraste entre trazos fuertes y líneas casi desvanecidas.

Si el lector vuelve al verso primero se dará cuenta de que estaba destinado a servir de arpón heridor de la conciencia del oyente. Aquel llanto indómito, por más que pudiera ser de recurso frecuente, lo ha puesto el poeta en punta de haz, en primera línea. Es una pieza fuerte, un trazo capaz de pola-

<sup>26</sup> Cf. JUAN LOVELUCK, *op. cit.*, pág. 11.

rizar la atención. En cambio el verso segundo se remansa. Y es en esa agua remansada en donde el lector principia a ver el juego de imágenes que comparecen convocadas por su interrogatorio: quién, dónde, por qué, etc. Así a medida que el poeta va haciendo surgir la imagen del hombre fuerte y tierno, poderoso e impedido, señorial y desposeído, de repente, como por un golpe de vara mágica, nos pasa del hombre abatido al que se trepa por sus alturas interiores y deja abajo el llanto, del hombre que no se decidía a desprenderse de sus medios al que decide poner rumbo a su destino. Los dos elementos señalados por Bello darán soporte aun a los pasos de más vidriosa explicación en el *Poema*. Y esos dos soportes quedan puestos aquí en los nueve versos iniciales de la obra.

Nótese que lo que el poeta confía a estos nueve versos es la presentación del hombre a quien va a investir, entre otras calidades, de hombría heroica. No me cuesta ningún escrúpulo suponer que el poeta — y para el caso qué más da que sea uno o que sean ene —, si por algún avatar del proceso creador había puesto rellenos al principio, se diera cuenta y tirara de la hoja para dejar tan sólo esta pieza maestra de sugestión poética. Porque de estos nueve versos vemos surgir el hombre total, que de serse a sí mismo pasa a ser el que otros ven en él. Nos parece ver los ojos que cruzan miradas cuando el Cid pone a los pies de su Padre celestial la trama de su causa y se la ofrece como sacrificio. Y uno mismo siente que un tibio clima de esperanza comienza a circular en el *Poema*.

Pero, cautela. Lo que estos versos primeros nos presentan no es un hombre de guerra. Es un hombre. Un héroe humano. De éste van a salir el héroe bélico y el conductor político; el padre de familia y el amigo más leal de sus amigos. Todo ello saldrá del hombre heroico que es capaz de sobreponerse al llanto tiránico y al sentimiento agobiador, para dar frente a sus grandes cuidados.

Visto algo de lo que ocurre dentro de la copla primera (vs. 1-9), hay que ver algo también de sus relaciones con lo que sigue. Ha tomado el Cid la decisión de ofrecer a su Padre celestial el paso en que se halla. Consecuencia inmediata es ponerse en camino. Y como todos los caminos llevan a Roma,

en la Castilla de entonces llevan a Burgos. Allí se encamina con los acompañantes. Y en Burgos entrará, pese al agüero<sup>27</sup>.

Los versos iniciales han presentado al hombre Cid apegado hasta el llanto a un -“los” que todavía no ha soltado cuanto tiene. De todas suertes, el hombre Cid enamorado de algo cuya separación parecía subvertirlo. Su entrada en Burgos, su paso por Burgos, son otro paso duro de aceptar. La “cabeza de Castilla”, Burgos su ciudad, se le entrega desierta. Su paso por las calles es como por un túnel de silencio y desconocimiento. Sólo una voz infantil se le deja oír, y el Cid comprende bien el mensaje. Tendrá que ir a dormir al arrenal de las afueras porque su rey lo aíra. Lo hace, no sin haber perdido la compostura y tratado de abrir a puntapiés la puerta del parador donde siempre ha posado cuando llega a Burgos. Lo hiere en el corazón que aquellos castellanos le nieguen la palabra y la presencia.

Entre el “no te conozco” de Burgos y el “sí te conozco” de San Pedro de Cardaña, ocurre el episodio de las arcas de arena. Pasaje muy difícil de justipreciar si se asumen posiciones cómodas, unilaterales<sup>28</sup>. Pero aquella exclamación de los versos 94 y 95 no tiene ni sombra de hipócrita actitud, sino todo lo contrario; es un alarido que sale del fondo de la conciencia, que se siente como inmersa en el cieno de las circunstancias:

---

<sup>27</sup> En los vs. 2615-2618 va Mio Cid otra vez contra el agüero.

<sup>28</sup> Don Dámaso Alonso ha llamado la atención hacia lo cómico que tienen los pasos y actitudes de los judíos Raquel e Vidas (cf. *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946, págs. 97-99). Ha ido en ello con cautela, enfocando sólo el carácter de prestamistas que tienen, y el de negociante desenfadado que presenta Martín Antolínez. Así es un aspecto del paso, incuestionablemente; aunque, a contraluz de la sincera preocupación del Cid, el pasaje se acceda un poco y el humor es apenas templado y no de farsa como lo sería sin la íntima trasparencia de la invocación del Cid ante el mal que no quiere hacer: “Véalo Dios con todos los sos santos”.

Desde este ángulo tenía SPITZER toda la razón al decir que “si el cenit de la acción es el momento en que el Cid llega a ser padre de reinas, el nadir es sin duda la escena de los judíos” (en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. II, 1948, pág. 108). Lo que no es exacto es la correspondencia ideológica entre cenit y nadir según los propone Spitzer. Pero es incuestionable que el Cid se siente bracear en el cieno y lo ejecuta con eficacia suficiente para sobrevivir y salvar la causa de la justicia, aunque siente repugnancia.

Véalo el Criador con todos los sos santos,  
Yo más non puedo e amidos lo fago.

“Lo hago contra mi voluntad”. Y se comprende. Forcejea defendiéndose porque venía despeñado y ha caído hasta lo más hondo. El que en Vivar ha exhibido luz en su conciencia, en la glera de Burgos tiene que tirarle un manchón. Lo que no han podido hacer sus “enemigos malos”, él tiene que hacerlo. Su repugnancia por el engaño de las arcas convence. Allí la lucha es consigo mismo, y tiene que dejarse vencer de su aptitud para hacer el mal que no quiere (como San Pablo). Van, pues, tres pasos de prueba para el hombre Cid.

El cuarto, la despedida de su mujer e hijas en Cardeña<sup>29</sup>. El luminoso estudio de Pedro Salinas me inhibe para comentar este pasaje. Sólo quiero recordar que allí no se defiende el Mio Cid del vencimiento. El dolor lo domina hasta el punto de hacerle perder el paso y el sentido de dirección total: del caballo, de sí mismo, y de sus gentes. Aquella separación lo pone otra vez a esperar a todos y a tornar la cabeza:

A todos esperando, la cabeça tornando va

(v. 377).

Minaya tiene que hacerlo volver sobre la realidad áspera del destierro a plazo que está a punto de vencerse, darle consuelo y ánimos con algo de teología:

Cid, dó son vuestros esfuerços? en buena hora nasquiestes de madre.  
Pensemos de ir nuestra vía, esto sea de vagar.  
Aun todos estos duelos en gozo se tornarán.  
Dios que nos dio las almas, consejo nos dará.

(vs. 379-382).

El Cid ha perdido aquí la capacidad de meter sus sentimientos en cintura. El corazón se reboza. Es también muy de

<sup>29</sup> PEDRO SALINAS, *La vuelta al esposo: Ensayo sobre estructura y sensibilidad en el Cantar de Mio Cid*, en *Bulletin of Spanish Studies*, t. XXIV, 1947, págs. 79-88.

hombre que el corazón le estalle al separarse de la mujer y las hijas, a quienes deja —ella y él lo saben muy para sus adentros— casi expósitas, porque, como lo dice el *Poema*, “Agora nos partimos, Dios sabe el ajuntar”. Doña Ximena y Mio Cid saben que él marcha hacia la incógnita.

Aquí parece quedar cerrada la apertura, al cabo de estos cuatro tragos amargos. Predominan los escorzos fuertes, de *pathos* violento en la esfera personal del Cid. Pero junto al estremecimiento de las cuatro situaciones de prueba, se van entretejiendo los hilos de la esperanza y se perciben asas para el ascenso. He notado ya que cuando el Cid habla a su Dios (vs. 8-9) en ofrenda anticipada del sacrificio a que se ve expuesto, una brisa de alivio entra en la escena. Es que en ese momento uno advierte que no está solo el Cid, que conserva la virtud interior de *serse* y que un resto de crédito ajeno se halla a su disposición. También el paso por Burgos, hosco de silencio y desconocimiento, deja entrever mejores momentos. Martín Antolínez, leal y buen negociante, es clave para la operación con los semitas; y ellos, a su turno, hacen posible el engaño porque están listos a darle crédito al Cid. Tanto que ni se paran a pensar en la tasa de beneficio que aquella operación les haya de reportar. No puedo creer, como don Joaquín Casalduero, que Raquel y Vidas caen en la trampa de su propia malicia. No hay judío negociante ni negociante no judío que caiga por su propia malicia en punto tan decisivo de sus actividades<sup>30</sup>. Cuando Martín Antolínez les dice que gentes de todas partes se unen al Cid en su marcha al destierro, ellos lo creen porque valoran los antecedentes del hombre. Y él no lo dice mintiendo sino seguro de que así será. Los toques ingenuos que el juglar atribuye a los dos judíos cuando sopesan las arcas sólo indican que él no estaba acostumbrado a tratar con hombres de negocios.

De aquí adelante la esperanza se refuerza. Hombres de a pie y de a caballo se unen a Martín Antolínez para irse con el Cid. El rumor crece y el Cid puede entonces dejar una

<sup>30</sup> JOAQUÍN CASALDUERO, *El Cid echado de tierra*, en *La Torre*, t. II, 1954, págs. 75-103.

indicación en San Pedro de Cardaña sobre cómo pueden encontrarlo adelante aquellos que vengan a preguntar por el paradero de los desterrados. Y es así como va apareciendo en el *Poema*, verso a verso, la expectativa del conductor de luchadores, y con su avance principia a perfilarse en lejanía el héroe guerrero.

Considerando estas fracciones de la apertura del *Poema*, uno tiene que volver a plantearse la cuestión del valor que tienen dentro de ella los versos 1-9. Volvamos allí en reverso. Se separa de su mujer y de sus hijas "como la uña de la carne". Al hacerlo cae vencido, pierde momentáneamente el sentido del rumbo, y Minaya tiene que restablecerle los ánimos. Desde su posada a la intemperie en las afueras de Burgos, se ve precisado a planear y llevar a cabo una 'manlleva' delictuosa. Lo hace contra su voluntad, pero con pleno dominio de todos los elementos disponibles. Es significativa la forma como los dos judíos lo saludan y se despiden de él. Muestran respeto a sus poderes anteriores, confianza en su persona y ninguna duda en cuanto al éxito que habrá de tener como extrañado. El paso por Burgos le habrá dicho, a través de la niña de nueve años, que el rey podía esconder a los burgaleses, pero no al Cid. Y ahora, mirándolo a un mismo tiempo tan abajo y tan en alto, podemos captar algo mejor la razón para que el poeta haya iniciado su obra con los versos 1-9.

Al presentar al Cid ante los escombros de lo que mejor podía simbolizar sus preeminencias anteriores, ante los destrozos del solar de su familia, ante la desposesión brutal de su pasado, y al hacer que el oyente o lector vea al Cid investido de mesura y dignidad interior, el lector comienza a compartir el estremecimiento del Cid. Un vaho de admiración y simpatía envuelve entonces al Cid y al lector. El despojo cumplido por las autoridades no ha podido ser sin atropello, y esto introduce en la corriente de simpatía hacia el Cid una dosis de irritación nuestra para con aquella autoridad. La situación queda en su punto para que compartamos el *pathos* que reverbera en esta escena inicial del *Poema*. Y, como queda dicho, desde aquí se determina también el decoro y tono graves con que

está modulado hasta el humor en el *Poema*. El poder sugere de estos versos primeros es patente<sup>31</sup>.

Ensáyese ahora la reposición de versos anteriores. Cuantas más sean las explicaciones, menos nos harán sentir al personaje, y tendremos el impulso de rechazo. Pruébese también a quitar este comienzo del *Poema*, puesto que es muy difícil justificarlo desde el punto de vista cronístico. Déjense sólo los versos traídos de las crónicas a hacer papel poético. Quedaremos informados de que el Cid y los suyos pasan por Burgos, etc., pero habremos perdido la vida que el poeta ha insuflado y los lectores han respirado secularmente, sin advertir que era vida y no crónica lo que estaba ante su espíritu.

En esos nueve versos está la presentación del personaje que domina toda la atmósfera de la obra. Cada trazo, cada viso, tiene correspondencias sucesivas con las partes inmediatas dentro de la apertura poemática; pero, además, se extienden a todo el tejido de la obra. El Cid es el primero en dejar oír su voz en el *Poema*, y el último. El hombre desposeído será dador de riquezas y de honores. El hombre sujetado al suelo y medio hundido en el cieno se mirará frente a frente con el rey que lo ha despojado y mandado al destierro. En estos versos, pues, cada forma léxica, cada sintagma, cada pausa, lleva en sí una densidad sugeridora a la que apenas

---

<sup>31</sup> Ya con el artículo cerrado, mi amigo y colega el doctor Michel Zwettler, arabista, me hace notar el parecido formal del comienzo del *Poema* con el *nasib* o parte inicial de las *kasidas* árabes. En efecto, la *Encyclopaedia of Islam*, s. v. *NASIB* da tres tipos de *nasib*, de los cuales interesa aquí el primero. En este tipo se describe al beduino ante el sitio — hecho ahora ruinas por causa de las intemperies — en donde antes, en una temporada del recuerdo, su tribu ha hecho estancia al mismo tiempo que otra tribu en la cual una bella hirió para siempre de amor el corazón del beduino. Siguen los recuerdos de los buenos momentos.

El parecido consiste en: (1) vuelta al sitio; (2) el sitio ya no es sino estropecio del tiempo; (3) allí quedan como sombras de sombras. Hasta ahí el distante parecido. Pero la indicación del doctor Zwettler es valiosa porque este comienzo no es habitual — al menos no lo encuentro en las gestas y cantares épicos que he examinado para ver si sorprendía algo por el estilo —. Es decir que, de alguna manera, y aunque sea ya muy esfumado, el símil por contexto adquiere una significación especial. ¿Hubo modelo directo e inmediato? No parece. Pero la semejanza está ahí, y queda como una invitación a los arabistas para someterla a un análisis más seguro.

podemos apuntar muy torpemente. Qué duda cabe, entonces, de que el *Poema de Mio Cid*, como tal, empezaba en esos nueve versos que hoy conocemos.

ARISTÓBULO PARDO.

Ohio State University.