

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Departamento de Historia Medieval

# LIGARZAS

4

VALENCIA  
1972

Y más tarde, hacia 1350, cuando la burguesía de la castellana Burgos quiso oír un cantar en el que un su paisano de Bivar humillaba a la nobleza, un juglar copiaba malamente y vertía como podía al castellano un texto que estaba en lenguaje aragonés del siglo XIII. Y así le sonaban extrañamente tanto el adjetivo de "negras" atribuido a las tierras de Alcañiz, como los topónimos de Huesa, Terrer, Monfort, Alcázar y los convertía en nombres de ciudades que conocía, como Huesca y Teruel, o los asociaba a los que tenía en sus cercanías, como Monzón (de Campos) y Alcocero.

## ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL HUMORISMO EN EL POEMA DEL CID.

JUAN DE OLEZA

La Edad Media tuvo un concepto muy característico del humor. Este es inseparable de una concepción moralizadora del arte. De ahí la pretensión que la literatura medieval refleja de que lo burlesco, lo cómico, lo ridículo, proceden de la cosa misma y no de la mirada que se dirige a la cosa, pues se parte del supuesto de que existe una clara delimitación entre lo bueno y lo malo y, en consecuencia, entre lo feo y lo bello, entre lo cómico y lo serio. El humor medieval se pretende objetivo: consecuencia lógica de la bajeza de ciertos aspectos de la vida. Así nos lo hacen aparecer Berceo o las coplas satíricas contra la corte de Enrique IV, los debates o las esculturas románicas que representan al diablo o a los judíos. No se pone en duda el hecho de que la fealdad moral lleve emparejada la fealdad física, y el paso de una a otra es automático, esto es, objetivo, en la conciencia del autor y sus lectores. Lógicamente será un humor que busque la acumulación de los rasgos cómicos en marcado contraste con los rasgos positivos. Si hay una característica definidora del humorismo medieval es esa acumulación exuberante, esa yuxtaposición feroz, de los rasgos deformadores y grotescos sobre la víctima humorizada. Es, como ha escrito A. Risco en

*La estética de Valle Inclán* (Gredos, Madrid 1966, págs. 26-27) un humor que "aparece apenas sin matices, limpio de conflictos internos. . . Se invitaba al pueblo a mofarse de tales engendros libre de escrúpulos: si su ridiculización era originada por la fealdad de su alma, no merecían el menor movimiento de compasión. Antes al contrario, su horror era una garantía de la solidez del orden moral". Nada más lejos de este humorismo que el equilibrio entre lo sublime y lo grotesco de don Quijote, o la ridiculización sin embargo bondadosa del Bonifacio Reyes clariniano, o la exasperada negación sarcástica de Quevedo, o el amoralismo irónico del Valle Inclán de las *Sonatas*. Y, sin embargo, el humorismo medieval alcanzó una gran variedad de matices en Juan Ruiz, matices que escapan y desbordan esta somerísima caracterización. El *Poema de Mio Cid*, objeto de nuestro estudio, responde en buena medida a esta pretensión objetiva que hemos visto, pero también escapa, con delicados matices de comicidad familiar, o de nada inocente ironía, a la misma.

En la poesía épica característica de la primera mitad de nuestra Edad Media Literaria, la crítica ha venido fijándose muy poco en los aspectos cómicos y humorísticos. Atenta a señalar los rasgos épicos, grandiosos, trágicos, violentos, pocas son las veces que se ha observado la presencia del humor. Este, aun cuando no falta en la mayoría de las gestas (recordar, a título de ejemplo, la grotesca muerte del rey Sancho a manos de Vellido Dolfos en el cerco de Zamora, cuando el rey atendía a sus más elementales necesidades fisiológicas tras unos matorrales), es en el *Poema del Cid* donde alcanza mayores y más refinados matices. Fue Dámaso Alonso uno de los primeros en llamar la atención sobre el humor del poema<sup>1</sup>. El humor del Poema vendría a configurarse como el primer eslabón de una larga tradición literaria característicamente española: el gusto por los contrastes, por la fusión de rasgos serios y cómicos. Este gusto o tendencia está ya presente en el Poema, constituyéndose en uno de los principales aspectos de la variedad de efectos y matices de la creación épica del juglar del Cid. Destacaba Dámaso Alonso un hecho que nos parece sumamente importante, y es que la mezcla de lo cómico y lo serio no es inocente ni se produce gratuitamente, sino que es en gran parte producto de la voluntad del poema de contraponer personajes, concediendo a unos calidad heroica y a otros humorística o humorizada, y ello para resaltar la suprema figura heroica del Cid, enfatizada en su enfrentamiento con la comicidad de algunos

1 D. ALONSO: *Estilo y Creación en el Poema del Cid*, en "Ensayos sobre poesía española". (Buenos Aires 1944).

de sus enemigos. Posteriormente, R. Montgomery y E. de Chasca<sup>1</sup> han subrayado el carácter funcional del humor en la obra. Los efectos cómicos están distribuidos de tal modo en el cantar que permiten pensar que obedecen a necesidades del juglar con respecto a su público. Para no cansar a éste, para mantenerlo atento y, al mismo tiempo, para dejar en suspenso la acción, acrecentando el interés del oyente hacia lo que sucederá en próximos episodios, el juglar se sirvió de la comicidad. Así, los tres momentos más claramente humorísticos del Poema se sitúan en momentos claves: en el arranque de la aventura del Cid, cuando este sale de Burgos (Raquel y Vidas); al final del primer cantar, suspendiendo la acción (Conde de Barcelona); al principio del tercer cantar y es premonitoria anticipación cómica de la tragedia de Corpes (El león). Gráficamente:<sup>2</sup>

..... I ..... II ..... III  
Arcas Conde de Barcelona León

Estas observaciones no hacen sino subrayar algo que es sabido desde hace largo tiempo: que el Poema del Mio Cid es fundamentalmente arquitectura. Todo él está tan enormemente trabado y organizado, sus elementos jerarquizados interiormente hasta tal punto, que no es posible prescindir de este sentido de unidad escalonado del Poema a la hora de estudiar cualquiera de sus aspectos<sup>3</sup>. Ello resulta todavía más sorprendente cuando es muy razonable suponer que se trata de la

1 R. MONTGOMERY: *The Cid and the count of Barcelona*, "Hispanic Review", XXX (1960). E. DE CHASCA: *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, (Gredos, Madrid 1967).

2 E. DE CHASCA, *El arte juglaresco*, pág. 102.

3 Vid. por ejemplo MENENDEZ PIDAL *Poema de Mio Cid*, "Clásicos castellanos", (Madrid 1913). P. SALINAS, *El Cantar del Mio Cid, Poema de la honra y La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el Cantar de Mio Cid*, ambos recogidos en *Ensayos de Literatura hispánica*. (Aguilar, Madrid, 3ª ed., 1967). G. CORREA: *El tema de la honra en el Poema del Mio Cid*, "Hispanic Review", XX (1952). Del mismo *Estructura y forma en el Poema del Cid*, "Hispanic Review", XXV (1957). D. ALONSO, op. cit. etc. Pero quien más ha insistido y de una forma más exhaustiva en la construcción arquitectónica del Cantar ha sido sin duda E. DE CHASCA, en la obra fundamental ya citada (al final de la cual se incluye una bibliografía comentando la obra de quienes han negado ésta unidad estructural —E.C. Hills, E. Huerta, M. Singleton, etc.— y de quienes la han afirmado, desde F. Wolf, 1859, pasando por Menéndez Pelayo, Milá y Fontanals, Menéndez Pidal, E. Kullmann, A. Castro, E.R. Curtius, D. Alonso, P. Salinas, L. Spitzer, S. Gilman, R. Hamilton, O.T. Myers, etc.) y en *Estructura y*

aglutinación de diversos agregados, y que el Poema es el producto de una fusión de poemas originariamente diversos<sup>1</sup>.

Si tratamos de analizar la presencia del humor en el Poema no podemos prescindir tampoco de la dimensión arquitectónica. Realizando un rápido esquema de los pasajes humorísticos observamos que la comicidad surge de dos planteamientos distintos: o bien es producto de las necesidades de la acción (episodio de Raquel y Vidas, persecución de Búcar, episodio del león) o bien es producto de la creación de personajes. En este segundo caso la creación de personajes puede obedecer: 1) a la necesidad de crear un antihéroe cómico frente a la heroicidad del Cid (caso del conde de Barcelona); 2) A la necesidad de exaltar la superioridad del Cid (mostrándolo en su ironía, aunque ésta a veces se ejerza sobre personajes no cómicos); 3) A la necesidad de expresar un aspecto familiar, doméstico, cordial, del Cid junto a su aspecto heroico, lo cuál conduce al juglar a crear una serie de héroes que, siendo positivos, tienen algún rasgo cómico (Martín Antolínez, Don Jerome, Per Vermúdez).

Por supuesto que ambos grupos no son independientes y que en las necesidades de la acción veremos las exigencias propias de ciertos personajes, y viceversa.

Aproximando el análisis observamos cuatro episodios característicamente humorísticos: son los de las arcas, el conde de Barcelona, el león y la persecución de Búcar. Más una serie de efectos de comicidad diseminados por el poema.

Vamos a estudiar, en primer lugar, aquellos rasgos humorísticos que se deben a necesidades de organización psicológica. Para ello descartaremos a Raquel y Vidas, Búcar y los infantes de Carrión, por considerar que si pueden resultar humorizados en determinados pasajes se debe más a necesidades situacionales que a exigencias de la propia psicología. En efecto: Raquel y Vidas no son individualizados en ningún momento, sino que son, como veremos, dos personajes prototipos. Los infantes de Carrión no son cómicos por sí mismos, en cuanto que son capaces de desencadenar la tragedia. De Búcar nada sabemos: su figura aparece momentáneamente, sin pasado ni futuro en el poema, sin delimitación

forma en "Poema del Mío Cid", (State University of Iowa Press, 1955).

1 Sobre los problemas de autoría del Poema la bibliografía es abrumadora. Destacaremos aquí tan sólo el último criterio defendido por Menéndez Pidal en su artículo *Dos poetas en el "Cantar del Mío Cid"*, publicado en 1961 y reproducido después en *En torno al Poema del Cid*, (Edhasa, Barcelona, 1970) y algunos trabajos posteriores: M. LAZA-PALACIOS, *La España del poeta de Mío Cid* (Málaga 1964). J. HORRENT, *Tradition poétique du "Cantar del Mío Cid"* au

psicológica, y su comicidad proviene del brevísimo diálogo de la persecución.

No ocurre así con el conde de Barcelona. Su entrada en la acción es preparada por el poeta con cuidado: "El conde es muy follón —e dixo una vanidar", e incluso se nos dice de él que ya tuvo conflictos con el Cid en el pasado anterior al poema, cuando hirió a su sobrino. Por otra parte, tras su larga intervención en el argumento, se le alude en diversas ocasiones. El conde de Barcelona, como figura poética, obedece a las diversas contraposiciones de personajes que el poeta realiza con el Cid. Este es comparado, a lo largo de la gesta, con una serie de figuras representativas de las diversas áreas de la aristocracia: Garcí Ordóñez, los de Carrión, el Conde (además, por supuesto, del mismo Rey). Como es sabido el infanzón lucha contra la aristocracia de sangre por su ascenso social, al cuál ésta se opone desde todos sus frentes (cortesano, feudal, etc.)<sup>1</sup>. El Cid lucha con las armas de sus actos, la aristocracia

XIII<sup>e</sup> siècle, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", VII (1964). J.E. CHASCA, op. cit., Apéndice: *Creación y recreación en el Poema de Mío Cid*.

1 Se relaciona ésta interpretación con una de las más controvertidas polémicas en torno al Poema: la de sus motivaciones. Para algunos críticos (K. VOSSLER; a la cabeza, con su *Carta española a Hugo von Hofmannsthal*, en *Algunos caracteres de la cultura española*, Buenos Aires, 1943) las motivaciones del Cid son puramente personales e individualistas; para otros (L. SPITZER, *Sobre el carácter histórico del Cantar de Mío Cid*, en "Nueva Revista de Filología Hispánica", II, 1948) son genéricamente europeas; finalmente para MENÉNDEZ PIDAL (por ej. *De primitiva lírica española y Antigua épica "Austral" y Los godos y la epopeya española*, "Austral", Madrid, 1956. *Poema del Cid*, op. cit) etc. son nacionalistas, al menos de una forma relativa. E DE CHASCA, en sus obras ya citadas, la última de las cuales es ampliación de la primera, M.R. LIDA DE MALKIEL (*La idea de la fama en la Edad Media castellana*, F.C.E. México, 1952). P. SALINAS (op. cit) etc. al colocar el centro de su atención en el tema de la recuperación de la honra por parte del héroe como eje capital del Poema, desplazan la problemática anterior. Parece indudable que el motivo fundamental del héroe es el deseo de recuperar su honra, perdida al caer en desgracia ante el monarca. Todo en el poema gira en torno a ese eje. Ahora bien, la búsqueda de la honra puede ser emprendida desde una posición individualista, como afirman entre otros G.T. NORTHUP (*The Poem of the Cid viewed as a Novel*, en "Philological Quarterly", XXI, 1942), SPITZER (op. cit) y C. GARIANO (*Lo religioso y lo fantástico en el Poema del Mío Cid*, en "Hispania", XLVII, 1964) o bien es inseparable de un conflicto de clases sociales, por el cuál la pérdida de la honra del Cid supone el triunfo de la alta aristocracia, y su recuperación una derrota, simbolizada en el aparato jurídico de las Cortes de Toledo. Creemos que éste punto de vista, defendido por CHASCA, quien subraya el carácter político del Poema, está más allá de toda duda. Véase también J. RODRIGUEZ PUERTOLAS, *Poesía de protesta en la Edad Media Castellana* (Gredos, Madrid, 1968). No por casualidad se ha destacado siempre el carácter democrático y, en

con las de sus privilegios de casta. La vida aventurera del hombre que se hace a sí mismo en lucha por el dominio de la realidad, se contrapone a la vida apegada, arraigada, sedentaria, de la casta que se asienta sobre la herencia de la realidad. El sentido celoso de propiedad y de arraigo que respecto a sus tierras y bienes poseen los de Carrión o el Conde de Barcelona es constantemente enfatizado por el poeta, frete al sentido de ave de rapiña, de lucha por la supervivencia, del arrebatar a otros para engrosar lo propio, del Cid. Hieratismo y Dinamismo se contrastan en la mayoría de estas contraposiciones. Excepción hecha de los infantes de Carrión, obligados al movimiento por exigencias de la acción, los personajes contrapuestos al héroe se caracterizan por su sedentarismo: el rey Alfonso, a quien le llegan los regalos por los que, lentamente, se va dejando convencer; Garci Ordoñez, situado siempre junto al rey; el Conde de Barcelona, que declara una especie de pasiva huelga de hambre; Asur González, que se mueve y habla torpemente congestionado por la comilona que aun no ha digerido, etc. Este contraste hieratismo-dinamismo viene expresado de un modo explícito en las palabras de Raquel cuando se despide del Cid:

“¡ Ya campeador. en buena çinxiestes espada!  
de Castiella vos ides pora las yentes extrañas.  
Assi es vuestra ventura, grandes son vuestras ganancias”.

En estas palabras se expresa toda la diferencia de actividades que separa al aventurero, en cuya peregrinación riesgo y fortuna se entremezclan, de los sedentarios negociantes que esperan los frutos de la misma para obtener sus beneficios. El pasaje acaba cuando Raquel le pide al Cid que, como viajero, le traiga a la vuelta de su viaje el ya típico regalo (“souvenir” diría): “una piel vermeja - morisca e ondrada”.

Pero volviendo al episodio del Conde de Barcelona, lo que en él exige la humorización del Conde no son las necesidades de la acción, o lo son sólo secundariamente, pues el episodio es uno más en el progresivo avanzar victorioso del Cid hacia su meta: la recuperación de la honra perdida<sup>1</sup> y el enriquecimiento personal, o, mirado desde otro

cierto modo, antimonárquico del Poema. En éste aspecto siguen siendo insuperables las páginas escritas por A. CASTRO en *La Realidad histórica de España* (Porrua, México, 1954). Y ello al margen de que en éste conflicto social se imbrique o no el ideal de Cruzada, tal como quieren verlo CHASCA y T.R. HART (*Hierarchical Patterns in the "Cantar del Mío Cid"*, en “*Romanic Review*”, LIII). Vid. también sobre este punto C. BANDERA GOMEZ: *El "Poema de Mío Cid": poesía histórica, mito*, Gredos, Madrid, 1969.

1 Vid. Chasca, op, cit.

punto de vista, la exaltación juglaresca de un modo de vida (el del Cid) frente a otros (los de la aristocracia feudal, o cortesana, o los del comercio y la usura). Sin este episodio, la acción del Cid sería igualmente comprensible y no perdería más que ciertos matices. Lo importante aquí es que la glorificación de la figura del Cid exige que se le contrapongan personajes que, disminuidos por la comicidad, realcen su figura. Las necesidades propias de la acción contribuyen a enfatizar este pasaje al situarlo al final del primer canto, lo cuál es importante pero insuficiente para comprender la *necesidad artística* de este episodio.

La organización interna del episodio muestra claramente lo que acabamos de decir. En primer lugar se prepara la intervención del conde en enlace con la acción anterior: los recientes triunfos del Cid ocurren en tierras controladas por el Conde de Barcelona; llegándole a éste noticias de sus correrías y reacciona de un modo fundamentalmente personal, sintiéndolo como una afrenta: “ovo grand pesar - e tóvoslo a grand fonta”. A ésta reacción ya de por sí personal, le añade el juglar, en rápida intervención definidora, unas notas de psicología que marcan la futura actuación del conde, dirigiendo al espectador hacia un desenlace perfectamente delimitado: “El conde es muy follón - e dixo una vanidat”. No hay posibilidad de tragedia tras éstas palabras, tanto más cuanto que, considerándolo de un modo objetivo, lo que dice el conde no es producto de la vanidad sino de que realmente ha sido y es víctima de las acciones del Cid, y si se enfada tiene toda la razón para hacerlo, pues el héroe no sólo hirió a su sobrino en su propia corte y sin preocuparse de justificarse después, pese a lo cuál el conde ni le retiró su amistad ni lo desafió, sino que ahora, y por si fuera poco, la siembra de correrías las tierras que controla<sup>1</sup>. La intervención del juglar viene claramente desde fuera, marcando el destino del conde. El Conde, es “follón” porque el juglar quiere que lo sea, no porque en principio se nos muestre así. Ahora bien, la voluntad del juglar hará que el Conde, poco a poco, vaya mostrándose “follón”, ya sin necesidad de su ayuda. Y, sin embargo, algo hay que hace que la intervención del juglar no sea gratuita e injusta, y ese algo es el sentido de ofensa personal, de ultraje al linajudo por un cualquiera, que ya se deja insinuar en las quejas del Conde y que se acentúa en los versos siguientes cuando el Cid trata de rehuir la batalla y el Conde, fanfarrón, amenaza:

1 Partimos por supuesto, de “lo que nos cuenta” el Poema, considerándolo como estructura artística y, como tal, autosuficiente, sin tomar en consideración aquello que pudo ocurrir realmente en la historia. Para ello vid, especialmente: MENENDEZ PIDAL, *La España del Cid* Espasa Calpe, Madrid 1947).

"Lo de antes de agora - tódom lo pechará;  
sabrà el salido - a quién vino desondrar".

Palabras en las que se muestra el desprecio hacia el desterrado, el "salido", por parte de nada menos que todo un Conde de Barcelona.

Por otra parte el juglar, siguiendo una técnica suya muy característica, se apresura, antes de iniciarse propiamente el episodio, en lo que podría calificarse de "preparación de los espectadores" para lo que va a suceder, a justificar la futura acción del Cid. Este, como en el caso de Raquel y Vidas, y como en tantos otros casos, trata de rehuir el conflicto y, sólo en la medida en que ello es posible, se decide a actuar. Cuando agota las posibilidades de aveniencia ("digades al conde non lo tenga a mal, - de lo so no lievo nada, - déxem ir en paz"), empujado a la violencia no por su propio impulso ni por un *fatum* más o menos ciego, sino por la acción de los demás (el rey y las distintas clases de aristocracia en primer lugar, los moros en segundo y como consecuencia<sup>1</sup>), cosa que el juglar recalca a cada paso de su héroe, sólo entonces, el Cid descarga todo el peso de su inteligencia y de su capacidad militar o política sobre la víctima de turno. Es el rey, con su destierro, quien le impulsa a luchar contra moros y a ganarse el pan, y el rey quien con su decreto a los burgaleses le obliga a engañar a los judíos; el rey quien le obliga a casar a sus hijas; los de Carrión quienes con su actitud cobarde e hipócrita le empujan a la venganza jurídica. El Cid no actúa así por propia naturaleza. El responde mal por bien: al rey le envía regalos, a los infantes les llena de mercedes, incluso con los moros es benigno. Por supuesto que el Cid aprovecha éste beneficio de tener que actuar a la contra, y es precisamente su sabiduría para utilizar en provecho propio las presiones de los otros lo que le proporciona la posibilidad de encumbrarse<sup>2</sup>. El juglar, pues, antes de cada uno de los episodios decisivos procede a mostrarnos que, independientemente de si es justo o no lo que hace (¿Es justo el Cid en su engaño a Raquel y Vidas? . ¿Está la justicia de su lado en el enfrentamiento al Conde de

1 Pues creo que, pese a Menéndez Pidal y a investigaciones más recientes, como Bandera Gómez o Chasca, las motivaciones que impulsan al Cid poético poco o nada tienen que ver con el ideal de cruzada, etc.

2 Así lo deja ver claramente en éstas palabras que dirige al conde, anunciándole que nada le devolverá de cuanto ha ganado. . .

"Ca huebos me la he pora estos - que conmigo andan lazrados,  
Prendiendo de vos e de otros - ir nos hemos pagando;  
Abremos ésta vida - mientra ploguere al Padre santo,  
Commo que ira de Rey - e de tierra es echado".

Barcelona?), no tiene otro remedio, se ve abocado a ésa, y no a cualquier otra, solución. El Cid es absuelto antes de cometer el pecado. Puede acometer limpia, tranquilamente, su próxima hazaña. Y esta especie de "justificación patética", especialmente marcada (por contraste) si lo que sigue es un pasaje humorístico, la hace el juglar midiendo muy bien sus palabras

"Essora lo conoçe - mío Cid el de Bivar  
que a menos de batalla - non pueden den quitar"

Y unos versos más adelante vuelve a insistir, esta vez por boca del Cid:

"A menos de batalla - non nos dexaríe por nada  
Pues adelant irán tras nos, - aquí sea la batalla".

Previamente el juglar ha facilitado la labor del espectador de un modo no tan lógico, pero no menos efectivo: el emotivo epíteto, que familiariza al juglar con el héroe, indicando bien a las claras de qué lado está el juglar. Al explicar cómo el Conde de Barcelona se lanza tras los pasos del héroe, dice: "adeliñan tras mío Cid - el bueno de Bivar". Se van a enfrentar el "muy follón don Remont y "el bueno de Bivar". Esta contraposición marca, junto a la justificación patética, ya desde el mismo principio el desenlace del episodio.

Pero la contraposición "muy follón - "el bueno" no es una pura delimitación de dos rasgos de los personajes. Es mucho más, y de ello nos damos cuenta al encontrar toda una serie de contraposiciones paralelas coincidentes en señalar siempre hacia una dirección: la condición de alto cortesano de don Remont y la de infanzón del Cid. Carlos Bousoño llamaría a estas "signos de sugestión" y tendría razón<sup>1</sup>. La contraposición "follón" - "bueno" es un signo de sugestión, esto es, un miembro más de una serie paralela que apunta hacia una significación simbólica. Véase sino: El Cid compara a sus huestes con las del Conde:

1 C. BOUSONO, op. cit. cap. VII.

"Ellos vienen *cuesta yuso* - e todos trahen *calças*;  
 elas *siellas coçeras* - e las *cinchas amojadas*;  
 nos cavalgaremos *siellas gallegas*, - e *huesas sobre calças*;  
 çiento cavalleros - *devemos* vencer aquellas mesnadas.  
 Antes que ellos lleguen a *llaño*, - presentémosles *las lanças*;  
 por *uno* que firgades, - *tres* siellas irán vazías.

Los del Conde son gentes que viven *cuesta abajo*, visten calzas, montan sobre sillas elegantes pero inseguras, poco preparados para la vida dura del militar y más para otros menesteres llevan las cinchas flojas. Los del Cid viven por el contrario *cuesta arriba*, usan botas sobre las calzas, montan sobre rudas sillas gallegas, están acostumbrados a luchar en proporción menor. Los del Cid están ahí precisamente para impedir a los del Conde que encuentren el llano al final de su fácil *cuesta abajo*. Esta interpretación podría sin embargo parecer aventurada si todo el contexto del poema no la apoyara, si la poesía medieval no fuera característicamente simbólica y si, por último, fuera la única contraposición de este tipo fuera del pasaje.

Cuatro versos más adelante, siguiendo la técnica reiterativa del poema, el juglar vuelve a insistir. El Cid les deja bajar, confiarse en su superioridad numérica, pero no hasta el llano:

"Vidieron la *cuesta yuso* - la fuerça de los francos;  
 al fondón de la *cuesta*, - çerca es de llano,  
 mandólos ferir mio Cid. . ."

Pero donde mayor alcance tiene la contraposición es en el núcleo mismo del episodio, allí donde éste se convierte en humorístico. Don Remont ha sido preso. Los del Cid festejan la victoria, le preparan un gran banquete al héroe. El Conde no quiere compartirlo:

"A mio Cid don Rodrigo - grant cozínal adovaban;  
 el conde don Remont - non gelo preçia nada".

Le sirven pero rechaza los manjares. La razón de esta "huelga de hambre" hay que encontrarla de nuevo en la contraposición de los caracteres desde un punto de vista social y humano: "follón" - "bueno"; cortesía - aventura; "salido" - "conde"; "calças" - "huesas"; "siellas coçeras - siellas gallegas"; "cuesta yuso" - "cuesta arriba".

Así lo explica el mismo don Remont:

"Non combré un bocado - por quanto ha en toda España,  
 antes perderé el cuerpo - e dexaré el alma,  
 pues que tales *malcalçados* - me vençieron de batalla".

Ahora bien el Cid es un "malcalçado" para muchos. Como por ejemplo para los infantes de Carrión. Lo característico de don Remont no es la consideración que tiene del Cid sino el modo de reaccionar ante ésta. Los de Carrión, aristocracia feudalizante castellana, reaccionan con la cobardía, la traición, el golpe bajo, el miedo, etc. Garci Ordóñez, aristocracia cortesana castellana, reacciona con la envidia y la intriga. No así don Remont, perteneciente a la más alta aristocracia catalana. Lo que le singulariza frente al Cid y frente a los otros adversarios del Cid, no es la cobardía, el miedo, la traición. Símbolo de una cultura más refinada lo que le caracteriza es el melindre. Reacciona con una huelga de hambre. Algo que un Carrión, un Ordóñez, un Ansúrez, jamás habrían imaginado como arma, el alimento, es para don Remont un símbolo. Todos ellos tienen en común el orgullo por su linaje y el consiguiente desprecio hacia el Cid. Pero el Conde es mucho más consecuente, realista e, incluso, humorista que los demás. La honra, la dignidad de casta, vitales para los castellanos, no lo son sin embargo para don Remont. Cuando el Cid le hirió a su sobrino no le retiró la amistad, cuando el Cid le hizo escoger entre su dignidad y su libertad, el conde elige sin dudar, y le añade un rasgo de humor. Porque el papel del Cid, a partir de este momento, va a ser el de poner en contradicción la dignidad personal del Conde y su deseo de libertad, va a hacernos entrar en conflicto, y vamos a ver al Conde agachar las orejas y salir con el rabo entre piernas, confiriendo al episodio su característico humor.

Pero veámoslo parte por parte. El Cid no promete en principio la libertad del Conde. Lo primero que hace es encerrarlo. Será preciso que el conde haga un juramento tan solemne como el de no comer por nada de cuanto hay en España, y aunque le cueste perder no sólo el cuerpo sino también el alma, para que al Cid le entre el gusanillo de ponerle a prueba. Nada más hecho el juramento, el Cid le dice:

"comed, comde, deste pan - e beved deste vino,  
 Si lo que digo fiziéredes, - saldredes de cativo:

si non, en todos vuestros días - non vedredes cristianismo".

La clara alusión evangélica a la comunión del cuerpo y de la sangre y al hecho de que si no la realiza no verá "cristianismo" puede ser

interpretada o no como una broma irreverente del juglar<sup>1</sup>, pero lo cierto es que pone de modo solemne al Conde ante la siguiente alternativa: o come como le manda el Cid o puede darse por marginado del mundo de los cristianos. Dicho de otro modo más capaz: o cumple su juramento y salva así su dignidad, o deja juramento y dignidad a un lado con tal de obtener la libertad. Lo humorístico del caso es que esta grave cuestión de principios se plantea en torno a un acto tan prosaico como comer o no comer.

La primera reacción del Conde es resistir, resistir hasta la muerte. Pero pasan tres días<sup>2</sup>. Los del Cid reparten grandes ganancias, el Conde no come ni "un muesso de pan". El Cid se toma las cosas con calma. Ya caerá, parece decir. Desde la primera oferta no ha vuelto a insistir. Cuando lo hace ahora no es para variarlo en lo esencial, sino en lo circunstancial, dándole mayor boato: si como a su satisfacción (y éste matiz es importante pues el Cid exige que el Conde se trague hasta el fondo su orgullo) y, no sólo en cantidad, sino dependiendo totalmente del capricho de un "malcalçado"), no sólo pondrá en libertad "a vos, el Conde", sino también a "dos fijos dalgo". Ante esta nueva oferta, no se sabe si por el hambre pasada en tres días o por aquello de que irá acompañado de dos de sus vasallos, o por las dos cosas a la vez, "el conde yas iva alegrando". En su frase de contestación el juglar no se olvida de poner en boca del Conde unas palabras que le ponen en evidencia:

"Si lo fiziéredes, Cid - lo que avedes fablado,  
tanto quanto yo biva, - seré dent maravillado".

¿Cómo podemos creerlo si tres días han bastado para que aquél hombre que prometía no dejarse convencer por nada de cuanto hay en España ni por el mortal peligro de su cuerpo y de su alma haya cambiado de opinión?

En el momento siguiente el Cid vuela a justificar su acción. Dejará en libertad al Conde, pero no le dará nada de "quanto avedes perdido - e yo gané en campo" pues lo necesita "pora estos - que conmigo andan lazrados". Pues él, como exiliado, como nómada guerrero, debe vivir "prendiendo de vos e otros", como ave de rapiña, y

1 Yo me inclino a creer que sí por la ironía que utiliza el Cid en todo el pasaje.

2 ¿De nuevo alusión evangélica?: "Fasta Terçer día - nol pueden acordar".

ello "mientra ploguiere al Padre Santo". Este pasaje no es accidental dentro del episodio ni se reduce a repetir algo archidicho en el resto del Poema. Significa, en el momento mismo en que el magnate desdeñoso se humilla, abandona sus resistencias, olvida su dignidad, la reafirmación de la personalidad y del "modus vivendi" del infanzón despreciado, del "malcalçado". Una vez más el Cid, el de abajo, se ha impuesto no sólo con sus armas sino también con su talante humano, al soberbio de alto linaje. La situación misma no deja de ser significativa: hasta ahora el Cid ha comido de lo del Conde, ahora se va a permitir el lujo de darle él de comer al Conde.

Tras las palabras del Cid interviene el narrador, y tampoco su intervención es accidental, tiene que explicarnos que el Conde no sólo come, sino que está alegre y que más que comer devora. Tampoco se olvida de señalarnos un detalle: el Conde, refinado cortesano, antes de ponerse a comer, pide agua para las manos. "Sobrel sedie - el que en buen ora nasco", quien le fuerza con sus amenazas:

"Si bien non comedes, comde, - don yo sea pagado,  
aquí feremos la morada, - no nos partiremos amos"

Insistiendo, como se ve: 1) en que debe de comer a su satisfacción; 2) en el *personal* enfrentamiento de los dos.

Pero el Conde ya no sólo come sino que lo hace "de voluntad e de grado", sin volver la vista atrás hacia el juramento y la dignidad perdida. Lo hace tan bien que el Cid queda satisfecho, satisfecho, como dice el juglar, "porque el comde don Remont tan bien bolvíe las manos". Esto es, daba a su actitud un giro de noventa grados, agachando las honradas orejas y escondiendo el linajudo rabo entre las piernas. Este "bolvíe las manos" y el anterior "de voluntad e de grado" son como una enfatización o multiplicación del efecto burlesco en el final del episodio. Dice el conde:

"del día que fue comde - non yanté tan de buen grado,  
el sabor que dende - non será olvidado.

Y son de advertir en esta frase varios matices. El Conde no dice "desde que nació" sino desde que "fue comde", subrayando así el tan comentado enfrentamiento. Además, se insiste en la tendencia del conde a hacer afirmaciones tajantes de largo compromiso, sabiendo como sabemos que bien pronto las olvida. Por último, de "non será



olvidado" ese "sabor" cabe deducir que el conde ha aprendido la lección que le propuso el Cid y no, precisamente, referida a la comida.

Cuando el Conde va a ponerse en camino el juglar no se olvida de rodearlo de notas alusivas a su carácter inseparable del lujo y del boato cortesanos:

"Danles tres palafrés - muy bien ensellados  
e buenas vestiduras - de peliçones e de mantos".

Y así parte Don Remont, en medio de sus dos vasallos ( lo cuál tampoco lo olvida el juglar, con su sabiduría para captar los detalles característicos. Podría haberlo olvidado, pero no: "entre los dos es entrado"), seguido por el Cid que lo acompaña hasta el límite del campamento. Incluso en este momento el juglar los contrapone:

"... escurriólos el Castellano;  
ya vos ídes, comde, - a guisa de muy franco".

Y en el juego de palabras que combinan franco (catalán) con franco en sentido moral está presente la sonrisa burlona, irónica, del Cid:

"en grado vos lo tengo - lo que me avedes dexado.  
Si vos viniere emiente - que quisíeredes vengallo,  
si me viniéredes buscar, - fazedme antes mandado;  
o me dexaredes de lo nuestro, o de lo mio levaredes algo".

Es la ironía para la que el Cid se reconoce y se nombra, tras su victoria, superior a su enemigo. La frase final, incluso, puede ser tomada en doble sentido. No es sólo la afirmación de que uno de los dos ganará y arrebatará al otro lo suyo. Es tal vez la alusión a todo cuanto acaba de pasar, el reconocimiento de lo cual, en bien aprendida lección, late en las palabras humorísticas, autohumorísticas mejor, del Conde:

"Folguedes, ya mio Cid, - sodes en vuestro salvo.  
Pagado vos he - por todo aqueste año;  
de venirnos buscar - sol non será pensado".

De nuevo la afirmación tajante del Conde: ! No pensarlo i. La alusión a su volubilidad, volubilidad que se hace presente, una vez más (¿Cuántas ya? ), pero de modo indirecto, cuando el Conde se apresura y gira la cabeza esperando que el Cid, al que sin duda juzga por sí mismo, esto es, a partir de la propia volubilidad, se vuelva atrás de su promesa y

lo tome de nuevo prisionero. Pero ésta es ocasión para que el juglar entone el epílogo acostumbrado, el "quod erat demonstrandum" tras el episodio en que se ha puesto de relieve la magnificencia del Cid: el Cid no se arrepentirá nunca de las acciones ni promesas, no se arrepentirá ni "por quanto en el mundo ha", al revés del Conde de Barcelona, porque "una deslealtança. . . no la fizo alguandre".

La estructura del episodio, dividida en tres fases claramente diferenciadas:

1. Preparación: A) Presentación definidora del enemigo.  
B) Justificación patética del Cid.
2. Núcleo A) Victoria primera (bélica) del Cid. Contraposiciones periféricas.  
Contraposición central a través de la anécdota que sostiene el episodio.  
C) Desenlace de la anécdota y continuidad de la contraposición.  
Victoria segunda del Cid (moral). Multiplicación final del efecto de la victoria.
3. Epílogo A) Aceptación de la derrota por el enemigo.  
B) Glorificación del Cid.

nos ha venido demostrando que lo que interesaba, por las razones ya vistas, al poeta era contraponer dos personajes. Esta estructura es común a otros episodios (el de Raquel y Vidas, por ejemplo), lo que caracteriza a éste es su tonalidad humorística y ésta viene dada por la peculiaridad personal del Conde de Barcelona, opuesto al Cid para enaltecerlo, aunque de distinta manera a como le son opuestos otros personajes. El hecho de que el episodio esté situado donde está, y no en otro sitio, se debe a necesidades de la recitación.

Si el Conde de Barcelona obedece a la necesidad de crear un personaje perteneciente a la clase dominante que contrapone al Cid, para realzar a éste humanizando aquél, existen en el poema toda otra serie de personajes en los cuáles el juglar ha situado rasgos humorísticos pero con una finalidad diferente. Se trata de personajes relacionados con el Cid por lazos de amistad, parentesco o, simplemente, de interés común. Son personajes considerados como positivos por el juglar y sus rasgos humorísticos no sirven tanto para disminuirlos frente al Cid, como para aproximarnos al héroe, dándonos su dimensión cordial, de

hombre familiar, con la que el público podía identificarse. El Cid no es sólo un hombre de proporciones heroicas sino también un hombre de proporciones cotidianas. Está visto desde abajo, como ha dicho Américo Castro, y representa el proyecto de vividura de todo un pueblo, del que es un espléndido superlativo. Es un hombre, en fin, "al alcance de la experiencia de los oyentes"<sup>1</sup>. Estos personajes a los que me refiero son fundamentalmente tres: Martín Antolínez, Per Vermúdoz y el obispo don Jerome.

Tras una minuciosa persecución de los tres personajes a lo largo del Poema podemos apuntar algunos datos curiosos. En primer lugar ninguno de los tres personajes es esencialmente humorístico. El humor les es aplicado en muy concretos pasajes del Poema, fuera de los cuáles su actuación puede calificarse como propia de la pequeña constelación de héroes que rodean al Cid. Así, el pasaje humorístico de Martín Antolínez es el episodio de las arcas de arena en el primer cantar; el de Per Vermúdoz es el del reto a los infantes en las cortes de Toledo en el tercer cantar. El obispo don Jerome resulta más diluído en su humorización: una tenue, levisima ironía, le es aplicada a lo largo del segundo Cantar y de modo frecuente por el Cid, pero dónde esta ironía se hace más evidente es al principio del tercer Cantar, cuando el Rey Búcar ataca Valencia. Ahora bien, a pesar de que la humorización sobreviene en tan concretos pasajes, no deriva a la situación en que se inscriben, sino en una peculiaridad personal de cada uno. Así Martín Antolínez y su astucia burlesca, o Per Vermúdoz y su apasionamiento poco cortesano, o el obispo don Jerome con su fanatismo militante y belicista.

En segundo lugar, es curioso observar que los tres personajes poseen un claro paralelismo de funciones. Ninguno de los tres supone, en el escalafón de personajes del Poema, un primer plano. Están por debajo del Cid y de Minaya Alvar Fáñez, verdadero brazo derecho del héroe. Pero vienen inmediatamente tras él. Ningún otro personaje, entre los de la cohorte del Cid, está a su nivel, salvo, tal vez, Muño Gustioz. En diferentes ocasiones cada uno de ellos desempeña una misión junto con Minaya, equiparándose momentáneamente. Así don Jerome es, junto con Alvar Fáñez, quien sirve de compañía a la mujer y a las hijas del Cid cuando se dirigen hacia Valencia, o bien Per Vermúdoz acompaña a Minaya en la tercera y definitiva visita al rey, con regalos, y junto con él es encargado de negociar las bodas del Elvira y Sol. Minaya, Per Vermúdoz y don Jerome piden y obtienen las primeras heridas en

1 A. CASTRO, *op. cit.*

sucesivas batallas etc. . . Entre ellos, el más cercano al Cid es Per Vermúdoz, y el de mayor actuación a lo largo del Poema, pero los tres, como veremos, son equiparados en multitud de ocasiones.

A lo largo del Poema Per Vermúdoz realiza las siguientes funciones:

1. Portaseña en la toma de Alcocer y en su defensa contra el rey de Valencia.
2. Esforzado guerrero en la toma de Alcocer, en su defensa (dónde, desobedeciendo al Cid, se arroja impetuosamente contra los moros) y en la batalla contra el rey Búcar en torno a Valencia (en la que salva a Fernando, uno de los infantes, y oculta su cobardía).
3. Emisario del Cid. Este le envía, junto con otros (Martín Antolínez, don Jerome, etc.) a recibir a Jimena y a sus hijas. Le envía también, junto con Minaya, a entrevistarse con el Rey en la tercera de las visitas; y a recibir a sus hijas tras la afrenta de Corpes en compañía de otros caballeros (entre ellos Martín Antolínez y don Jerome).
4. Negociador. El rey le encarga negociar las vistas que habrán de dar lugar a la conciliación definitiva del Cid, y asimismo de negociar las bodas de sus hijas con los infantes de Carrión, todo ello junto con Minaya.
5. Consejero del Cid. El Cid le pide consejo a Minaya y Per Vermúdoz acerca de las bodas propuestas por el rey.
6. Acompañante. Per Vermúdoz acompaña al Cid, junto con sus caballeros más habituales, en las vistas a orillas del Tajo. Le vuelve a acompañar, junto con los demás, desde San Servando a las Cortes de Toledo. Pero además es nombrado por el Cid acompañante, junto con Muño Gustioz, de los infantes de Carrión, cuando estos van a las bodas en Valencia, pues no hay nadie con ellos para averiguar sus gustos y costumbres, prepararles el hospedaje, etc. Esta misión de acompañarlos se pone en evidencia en la batalla contra Búcar, en la que salva a Ferrando y le cede el honor de haber matado al moro que le perseguía. El Cid, creyéndolo, satisfecho de sus yernos, le pide que los cuide y proteja. Pero se niega, pues los infantes no le importan en absoluto, y le pide que le deje ir a la batalla.
7. Consolador y augur. Es Per Vermúdoz, quién junto con Minaya, llora con Elvira y Sol tras la afrenta de Corpes. El las consuela y augura mejores bodas para ellas y la venganza para el Cid.
8. Vengador del Cid. Este le delega para que recoja la espada Tizona en las Cortes, y, después, para que rete a Ferrando. Per Vermúdoz lucha con él y le vence.

En cuanto a Martín Antolínez, muchas de sus funciones son paralelas:

1. Aprovevisionador de víveres. Cuando el Cid y los suyos salen de Burgos es Martín Antolínez quien les provee a su costa.
2. Consejero del Cid. Este le pide consejo en el episodio de las arcas.
3. Negociador. Así como Per Vermúdoz negocia las vistas y las bodas, don Martín negocia el engaño de las arcas de arena con Raquel y Vidas.
4. Esforzado guerrero: en la batalla del cerco de Alcocer, en la que se distingue a la vez colectivamente (catálogo de héroes) y personalmente, hiriendo de un golpe feroz a Galve.
5. Emisario del Cid. En la recepción a Jimena y sus hijas. En la salida al encuentro de Elvira y Sol tras la afrenta.
6. Acompañante del Cid. En las vistas y en San Servando.
7. Vengador del Cid. El Cid le pide que recoja la espada Colada una vez que Pero ha recogido la Tizona. Martín Antolínez reta y vence al otro infante, Diego Gonzales, en ambos casos a continuación de las acciones paralelas de Per Vermúdoz.
8. Augur. A la salida de Burgos, predice la vuelta a la gracia del Rey.

Por su parte don Jerome realiza las siguientes funciones:

1. Religiosa. Hace su aparición como clérigo en un momento muy oportuno. El Cid le nombra obispo de Valencia y cubre un requisito más entre los mercenarios para la recuperación de su honra social. Así lo anuncia Minaya al Rey. Al margen de ello don Jerome canta la misa en diversas ocasiones, absuelve a los guerreros antes de las batallas, casa a las hijas del Cid, organiza una procesión, etc.
2. Emisario del Cid. Sale a recibir a Jimena y a sus hijas.
3. Acompañante del Cid. En las vistas. En la batalla contra Búcar, don Jerome acompaña al Cid junto con Minaya cuando llegan los infantes. En San Servando. Asimismo es él quien acompaña a Jimena y sus hijas cuando viajan hacia Valencia, sirviéndoles de portaseña.
4. Esforzado guerrero. Pues pide las primeras heridas en dos ocasiones: En el ataque a Valencia por el rey de Marruecos, y en el ataque del rey Búcar. En ambas ocasiones se harta de matar moros.

Como se ve, hay un gran paralelismo de funciones entre los tres personajes. Los tres son utilizados por el Cid como guerreros, como emisarios, como acompañantes y dos de ellos como vengadores y como negociadores.

¿Quiere ello decir que los tres obedecen a unas motivaciones comunes y que, por tanto, representan un tipo común de personaje, indiferenciado psicológicamente?. En absoluto. Quiere decir, simplemente, que dependen del Cid en cuanto que éste tiene unas

necesidades y ellos están ahí para cubrirlas, pero cada uno desde su peculiar forma de ser.

Analicemos por ejemplo una función común: la del “esforzado guerrero” y observamos de qué modo tan diferente actúa cada uno. De Martín Antolínez apenas sabemos nada. En la batalla de Alcocer se le nombra como distinguido junto con otros ocho héroes. Pero de repente el juglar abandona la visión panorámica y nos mete de lleno en el corazón de la batalla: allí donde se libran los mortales cuerpo a cuerpo. Y allí es donde vemos al bueno de don Martín, dándole tal golpe a Galve que le despluma el yelmo de rubíes y le entra en la carne, quitándole las ganas al moro de continuar por aquellos parajes. En cuanto a don Jerome, el juglar nos hace ver siempre no al hombre, sino al obispo, tratándolo de matar moros con una saña y una ferocidad delirante. El pide siempre las primeras heridas y en la batalla contra el rey de Marruecos “quando es farto de lidiar - con amas las sus manos”, ha perdido la cuenta de los infieles despachados al otro mundo, tantos ha matado que el Cid le da el diezmo de su habitual quinta parte de sus ganancias. El obispo encuentra verdaderamente sabrosa ésta masacre, no la entiende ya como necesidad y obligación, sino como placer. Así le dice al Cid:

“Por esso salí de mi tierra - e vin vos buscare,  
por sabor que avía - de algún moro matare”.

Por su parte Per Vermúdoz nos ofrece en variado espectro de intervenciones guerreras. Lo que le caracteriza es su impetuosidad irrefrenable. Con la seña del Cid en la mano, éste le ordena no entrar en el combate de Alcocer hasta que él se lo ordene. Pero el sobrino no le obedece y se arroja el primero en la masa sarracena. Muy orgulloso y poseído de su “debdo” para con el Cid, le desbarata su plan, y éste se ve obligado a socorrerle. También se niega en la batalla contra Búcar a quedarse de niñera de los infantes: él lo que quiere es estar en la vanguardia de la lucha, y le repite al Cid lo que en ocasión anterior: si las cosas me andan mal, ya vendrás a ayudarme.

Cada uno de éstos tres personajes está perfectamente individualizado y no lo voy a descubrir aquí. Lo que quiero destacar es que precisamente a ésta peculiaridad personal se deben los rasgos de humor. Martín Antolínez se nos presenta desde el principio como un hombre astuto (para engañar a los judíos utiliza lo más creíble: el rumor de que el Cid se quedó con buena parte de las parias, rumor en el que se fundamentó su destierro, sin importarle desmentirlo idealistamente), de

lenguaje popular y espontáneo, decididor y festivo, un poco teatral, bromista (no por casualidad a él le corresponde retar a Diego González y recordarle, en medio de las Cortes y con cierto recochineo, su grotesca fuga del león), sensual (antes de marchar al destierro, Martín se separa del Cid durante la noche: "veré a la mugier - a todo mio solaz"). Este carácter suyo es precisamente el que hace que el Cid confíe en él, y no en ningún otro, a la hora de engañar a los judíos, y a su vez él no se conforma con la broma preparada por el Cid y tiene que multiplicarla: les pide, para más inri, unas calzas y obtiene lindamente treinta marcos. Por su parte, Per Vermúdoz se caracteriza, ya lo hemos dicho, por sus arrebatos y apasionamientos súbitos (llora, profetiza, se exalta, grita, etc.) por su celosísimo sentido del "debdo", de la relación de parentesco con el Cid, y por su difícil desenvolverse en la Corte. Cuando acompaña a Minaya a entrevistarse con el Rey, es éste quien habla. Cuando el Cid vuelve desde Toledo a Valencia y recomienda a los suyos que se mantengan firmes en la lucha con los de Carrión, es Martín Antolínez quien contesta. A la hora de hablar, Per Vermúdoz, calla. Salvo cuando se excita, como en las batallas de Alcocer y Valencia. Esta característica suya es la que proporciona el rasgo de humor. Haciendo un juego de palabras con su nombre el Cid le llama Pero Mudo: "Fabla, Pero Mudo, - varón que tanto callas". Pero no se conforma con ésto: le estira de la lengua al excitarle el celo familiar de una forma más bien cómica: "Yo las he fijas, - e tú primas cormanas; - a mi lo dizen, - a tí dan las orejadas". Y su impetuosidad bélica: "Si yo respondiero, - tu non entrarás en armas".

Este triple excitante basta para hacer saltar a Per Vermúdoz. Al principio titubea, vacila, "detiènesle la lengua", pero cuando se lanza ya no hay quien lo pare. Muy diferente del breve, conciso, burlesco ("Lo del león - no se te deve olvidar; - saliste por la puerta, - metiste al corral, - fústed meter - tras la viga lagar; - más non vestist - el mando nin el brial") reto de Martín Antolínez, el de Pero es largo, iracundo vociferante, lleno de insultos ("E eres feroso, - mas mal varragán! - ! Lengua sin manos, - quomo osas hablar? ") y de noble sentido de la justicia, Martín Antolínez es hombre de recursos, flexible, ágil, lo cuál le permite burlar. Per Vermúdoz es un hacha de sílex, tajante, de una pieza, lo que le permite ser burlado cariñosamente por el Cid, sin que encuentre otro recurso que el lamento un poco cómico;

"Dirévos, Cid, - costumbres avedes tales,  
siempre en las cortes - Pero Mudo me llamedes! "

Don Jerome presenta muchas de las características de Per Vermúdez, pero sin la ternura de éste, sin su dimensión familiar y doméstica. Don Jerome, hombre feroz, impetuoso, beligerante, no es un guerrero profesional, es un tonsurado, un "coronado", un obispo, y sin embargo nadie como él piensa en matar moros. De los principales personajes es el único que no actúa impulsado por la necesidad, sino por libre elección. Un día llega inopinadamente a Valencia, y al juglar se le escapa un ambiguo: "de parte de orient - vino un coronado". No viene, por otra parte, a traer la religión a los combatientes, sino que viene, en cierta forma, escapando de la labor religiosa:

"Las provezas del mio Cid - andávalas demandando,  
sospirando ques viesse - con moros en el campo:  
que sis fartás lidiando - e firiendo con sus manos,  
a los días del siglo - non le llorassen cristianos".

El Cid, por supuesto, aprovecha de inmediato la ocasión: ! el primer clérigo en sus filas! Qué mejor que nombrarlo obispo y dar así status religioso y visos de respetabilidad y de cruzada a sus conquistas. Ocurre ello además en el momento en que Minaya se disponía a ir a Castilla para entrevistarse con el rey. El Cid le dice: "levaredes buenos mandados". La noticia de que ya hay obispo en Valencia es, además de un requisito muy provechoso para la recuperación de su honra, un acto de publicidad realmente ingenioso.

Desde ahora en adelante, sin embargo (al margen de las funciones ya reseñadas anteriormente y que coinciden todas en la utilización que el Cid hace de él como figura altamente decorativa), dos notas van a destacarse en la conducta del obispo: su belicosidad y, en menor grado, su enriquecimiento (no buscado o no declarado exprofeso, por supuesto). Estas notas le convierten en una figura rígida, de pocos matices, sobre la que recae casi imperceptiblemente pero sistemáticamente una tenue ironía. Así, por ejemplo, cuando llega a Valencia con Jimena y las hijas del Cid, se adelanta corriendo para organizar una procesión de bienvenida, y el juglar comenta con una cierta sorna en el contraste: "y dexava el cavallo, - pora la capiella adeliñava". O cuando Jimena se siente temerosa por el cerco del rey de Marruecos y el Cid la consuela asegurándole que todo acabará en ganancias:

"Non ayades miedo, - ca todo es vuestro pro;  
antes destos quinze días, - si plouiere al Criador,  
abremos a ganar - aquellos atamores;

a vos los pondrán delant - e veredes quáles son,  
desí an a sser - del obispo don Jerome,  
colgar los han en Santa María - madre del Criador"

El hecho de que los tambores moros, una vez vistos por Jimena para su mayor tranquilidad, vayan a parar como trofeos a don Jerome, para decorar la iglesia, no deja de ser sintomático de la opinión del Cid respecto a don Jerome. A su vez, la absolución que éste da a los cristianos antes de la batalla es buena muestra de su carácter: imperiosa y personalista:

"El que aquí muriere - lidiando de cara,  
préndol yo los pecados, - e Dios le abrá el alma".

Y el juglar comenta que no es una absolución corriente, como había prometido el Cid, sino una "grant sultura". Don Jerome utiliza curiosamente sus facultades religiosas: parece intercambiarlas por el derecho a entrar primero en la batalla. Cada vez que exige, porque las exige, no las pide, e, las primeras heridas, lo hace basándose en que ya ha realizado sus obligaciones religiosas y puede dedicarse a loo que en verdad interesa: matar moros.

"A vos Cid don Rodrigo, - en buena çinxiestes espada,  
yo vos canté la missa - por aquesta mañana;  
pídovos una dona - e seam presentada;  
las heridas primeras - que las aya yo otorgadas"

Aún más claro resulta en la batalla contra Búcar, en la que Minaya incita al Cid a empezar y éste aconseja calma. Pero entonces llega el bueno de don Jerome armado hasta los dientes y dice:

"Oy vos dix la missa - de santa trinidad  
Por esso salí de mi tierra - e vin vos buscare,  
por sabor que avía - de algún moro matare;  
ni orden e mis manos, - querría las ondrar,  
e a estas feridas - yo quiero ir delant.  
Pendón trayo a corças - e armas de señal,  
si plogiesse a Dios - querríalas ensayar,  
mio coraçón - que pudiese folgar,  
e vos, mio Cid - de mí más vos pagar.  
Si éste amor non feches, - yo de vos me quiero quitar"

Siempre por delante el haber cantado missa. Bueno, yo os digo missa, que es lo que vosotros deseáis de mí, y vosotros me dais moros que matar, que es lo que yo deseo, y si no es así no hay trato. Así parece decir don Jerome. Y es ese fanatismo, esa rigidez domática, esa monomanía, lo que predispone la fina ironía del Cid, que es todo lo contrario del héroe fanático y rígido a lo Roland. Y así Rodrigo de Vivar comenta con sorna, repitiendo incluso una de las expresiones del tonsurado:

"... lo que vos queredes plazme".  
"Afé los moros a ojo - idlos ensayar.  
Nos dáquent veremos - como llidia el abbat".

He aquí pues como estos pasajes humorísticos responden a las características psicológicas de cada uno de los personajes. Ahora bien, esto no basta para explicar dichos rasgos de humor. Para comprender a don Jerome o a Per Vermúdoz no necesitábamos estos pasajes. Si, tal vez, para Martín Antolínez. Para lo que los necesitamos es para comprender mejor al Cid. Ya hemos visto como todos dependen del Cid: sus funciones en el poema no están individualizadas plenamente (sí su modo de realizarlas) sino que son, en gran medida comunes y responden a las necesidades del Cid. Por otra parte la distribución de los personajes es ya muy sintomática a lo largo del poema: no se imponen a este con su personalidad de modo que el juglar no puede prescindir de ellos, sino que aparecen, quedan en segundo plano o desaparecen en la medida en que el Cid necesita de ellos<sup>1</sup>. Así Per Vermúdoz va cobrando mayor importancia a medida que avanza el poema; mientras don Jerome acumula sus intervenciones en el segundo cantar, está ausente del primero, e interviene muy poco en el tercero; y Martín Antolínez casi desaparece en el segundo, cobra su máxima importancia en el primero, y en el tercero tiene un valor más bien colectivo.

Si nos preguntamos qué hay de común en los pasajes humorísticos de estos tres personajes nos daremos cuenta de que es precisamente la intervención del Cid lo que les es común. En el episodio de Raquel y Vidas es el Cid quien inventa el engaño, el Cid quien lo propone a Martín Antolínez, sin pararse a escuchar si está o no de acuerdo, el Cid quien colabora en él con su teatral entrevista con los judíos, etc. Martín

<sup>1</sup> Al margen de lo que ello pueda significar como indicio para asignar el poema a varios autores, pues es posible que esa desigual distribución se deba a que cada autor se sentía más identificado con alguno de esos tres, o de otros, personajes.

Antolínez no hace más que cumplir la misión encomendada y, eso sí, aumentar la dosis de burla. En los pasajes correspondientes a Per Vermúdoz y don Jerome la cosa es mucho más clara todavía, pues es el propio Cid quien bromea con uno e ironiza sobre el otro. En los tres casos se nos presenta una dimensión distinta del aventurero conquistador: su dimensión humana, cordial, cotidiana, dando mayor realce a lo que ya sabíamos por su relación familiar con su esposa y sus hijas. Con Martín Antolínez se nos muestra ingenioso, calculador, astuto, mundano (véanse sino las palabras que dirige a Raquel y Vidas); con Per Vermúdoz, irónicamente cariñoso y familiar; con don Jerome irónico y, sin embargo, buen tasador de los beneficios que de él obtiene y también afectuoso. En todo caso él es quien domina la realidad, controlándola y plegándola a sus intereses, bien mediante la artimaña ingeniosa, la ironía (que es siempre vertical) o la burla intencionada que empuja a los demás a realizar lo que desea.

Por último hay otra serie de breves pasajes en que el juglar obra directamente. No se trata ya de contraponer un personaje al Cid para realzar su figura. Se trata de realzarla directamente, presentándolo en toda su superioridad sobre personajes o situaciones episódicas que reciben los dardos de su burlona ironía.

Dentro de éstos pasajes podrían incluirse el de la persecución de Búcar por el Cid y el breve diálogo del Cid con Raquel y Vidas, pero dado que en ambos casos la ironía del héroe se justifica en un contexto más amplio, los analizaremos más adelante.

Aquí nos interesa destacar una serie de brevísimos momentos en los que no se establece un contraste significacional de personajes, como en el caso del Conde de Barcelona, en el que el juglar se detiene con morosidad de analista, sino un breve entrecruzamiento que tiene por objeto, casi como si se describiera un gesto, mostrarnos al Cid en toda su superior estatura de héroe a través de la ironía.

En ocasiones esta ironía viene ligada a un objeto, que adquiere así proyección simbólica, tal es el caso de la barba cidiana, símbolo de su autoafirmación frente al rey, a Garcí Ordóñez, a Búcar, y en general frente a sus enemigos. No vamos a insistir aquí en el de sobras conocido símbolo de la barba, queremos tan sólo destacar su aspecto humorístico.

Así por ejemplo, tras la primera defensa que el Cid hace de su recién conquistada Valencia contra el rey de Sevilla, y después del éxito y en medio de la euforia, el Cid decide constituir, no sin sorna, su barba en símbolo:

“Val creçe la barba - e vale allongando;  
ca dixera mio Cid - de la su boca atento:  
por amor de rey Alffonso - que de tierra me a echado  
nin entraríe en ella tigeria, - ni un pelo non sería tajado,  
e que fáblassen desto - moros e cristianos”.

Clara muestra de su ironía es la breve frase en estilo directo que el juglar interpola en su narración en tercera persona. Puede adivinarse tras ella ese tono de burla contenida, tan propio del Cid. La desproporción entre la causa (el amor al rey, las intrigas que lo han expulsado de su tierra, etc.) y el efecto (no meterse tijeras en la barba ni “tajarse” un sólo pelo<sup>1</sup> da la medida de lo risible, rematado por esa especie de desafío achulapado hecho con gran desparpajo: “e que fáblassen desto - moros e cristianos”. Que hable quien quiera, al Cid le tiene sin cuidado. ¿Acaso no le han echado de tierra, no le han empujado fuera del círculo de la sociedad oficial? . Pues sí, como “salido”, como desterrado, asume su papel y renuncia al aliño cortesano, nada pueden decir. Y si dicen, allá ellos. Desde ésta interpretación cobra toda su fuerza irónica la frase “Por amor de rey Alffonso”.

Asimismo, cuando el Cid persigue a Búcar y le dirige el mismo tipo de frases irónicas que a don Remont, pues tanto éste como aquél han venido por lana y salen trasquilados, hace alusión a su barba:

“Veerte as con el Cid, el de la barba grant”.

Y hay en esta frase un no se qué de alusión al “coco”, de utilización por parte del Cid de su propia leyenda: desterrado, feroz guerrero, hombre primitivo. Como si aun quisiese asustar más a Búcar, que ya corre desalado, y no sólo con su espada sino con su aspecto mismo.

Y de nuevo en las Cortes de Toledo, en el altercado entre el Cid y Garcí Ordóñez, su gran e insidioso enemigo, surge irónicamente el símbolo de la barba. Garcí Ordóñez insulta a las hijas del Cid: ni por barraganas debían tomarlas los de Carrión, tanta es la diferencia social que los separa. Y alude también a la barba, explicitando todo lo que hasta aquí hemos venido diciendo: el Cid ha tenido la desvergüenza de acudir a las cortes, ante el rey “mejor de toda España”, con una descomunal barba:

<sup>1</sup> Es curiosa en el Poema la utilización del verbo “tajar” que, así como el “ensayar”, parece tener siempre un doble sentido irónico. Véase por ejemplo la persecución de Búcar.

"déxola creçer - e luenga trae la barba;  
los unos le han miedo - e los otros espanta".

A lo que el Cid responde con punzante ironía, y tomándose la barba:

"grado a Dios - que cielo e tierra manda!  
Por esso es luenga - que a deliçio fo criada;  
¿Qué avedes vos comde, - por retraer la mi barba?  
ca de quando nasco - a deliçio fo criada;  
ca non me priso a ella, - fijo de mugier nada,  
nimbla messó - fijo de moro nin de cristiana,  
como yo a vos, comde, - en el castiello de Cabra.  
*Quando pris a Cabra, - e a vos por la barba*  
non i ovo rapaz - que non messó su pulgada;  
la que yo messé - aun non es eguada,  
ca yo la trayo aquí - en mi bolsa alçada".

El sarcasmo del Cid no puede ser mayor. Incluso utiliza un juego de palabras, a los que es tan aficionado. El Cid tomó a Cabra (chivo) y a Garcí Ordóñez por las barbas, con lo que llama chivo a Garcí Ordóñez. Hay, por otra parte, en este pasaje, una clara contraposición de modos vitales: el orgullo de casta de Garcí Ordóñez; y el orgullo por los propios actos del Cid. Asimismo una alusión simbólica al conflicto social de todo el Poema (para que el Cid ascienda debe caer Garcí Ordóñez y su clan; la aristocracia de sangre será derrotada por el "self made man" en este conflicto de las barbas.

La ironía del Cid, mucho más contenida, pues trata a toda costa de salvar lo insalvable, se proyecta también sobre los infantes de Carrión. Atemorizados éstos por las tropas de Búcar que cercan a Valencia, se lamentan de que no volverán a ver Carrión, temen lo que ocurrirá en el combate, se arrepienten de haber pensado tan sólo en las ganancias y no en los riesgos al proponer sus bodas al rey. Su lamentoso cabildeo es oído por Muño Gustioz quien se lo dice al Cid con palabras irónicas y desdeñosas:

"Evades vuestros uernos - tan osados son,  
por entrar en batalla - deſean Carrión.  
Idlos conortar, - si vos vala el Criador;  
que sean en paz - e non ayan i raçión".

El Cid sale a hablar con los infantes y en sus palabras, junto al dejo de ironía se deja sorprender la amargura y el desdén por los infantes. Ellos, como las mujeres, que se queden en Valencia. El, con los suyos, saldrá a vérselas con los moros:

"Dios vos salve, yernos, - ifantes de Carrión,  
en braços tenedes mis fijas - tan blancas como el sol! .  
Yo desseo lides, - e vos a Carrión,  
en Valencia folgad - atodo vuestro sabor,  
ca d'aquellos moros - yo so sabidor;  
arrancar me los trevo - con la merçed del Criador".

Palabras en las que se expresa además, por contraste directo ("Yo desseo... e vos...". Valencia - Carrión) toda la contraposición de actitudes vitales que ya señalaba Dámaso Alonso<sup>1</sup>.

El clan del Cid es contrastado, a lo largo de todo el Poema, con los clanes aristocráticos. A veces esta contraposición es humorística. A veces, dentro de este humorismo, lo que contrasta es la persona misma del Cid con la del enemigo de turno (Conde de Barcelona, Garcí Ordóñez, etc.), pero otras el contraste se realiza entre personajes de uno y otro clan, sin que intervenga directamente el Cid (Per Vermúdoz - Ferrant; Martín Antolínez-Diago; etc.). Este es el caso que ahora queremos comentar. En realidad se nos presenta un personaje sin contrastarlo con nadie en particular: Ansur González, pero dada la bien trabada arquitectura del Poema, que venimos observando a lo largo de todo este estudio, la minusvaloración de un miembro cualquiera de uno de los dos grupos en conflicto implica la supervalorización de los miembros del otro. La ridiculización de Ansur González se inscribe, pues, en una exaltación de los hombres cidianos.

A través de sus espaciadas y breves apariciones el juglar se esfuerza por darnos una imagen ridícula y grotesca de Ansur. Así cuando tras las vistas sobre el Tajo los de Carrión marchan a Valencia para las bodas y Ansur les acompaña, el juglar dice:

"E va i Ansuor Gonçalvez, - que era bullidor,  
que es largo de lengua - mas en lo al non es tan pro"

Y en las Cortes de Toledo, cuando la disputa ha llegado a su más alta tensión y ya Per Vermúdoz y Martín Antolínez han retado a los infantes, hace su entrada —grotesca entrada— Ansur González:

1 op. cit.

parlanchín y bárbaro, grosero y torpe, atolondrado, virtudes éstas acentuadas por la congestión que le provoca la reciente comida —que se adivina desmesurada y abundantemente regada—.

“Destos amos - la razón ha fincado,  
Ansuor Gonçalvez - entrava por el palacio,  
manto armiño - e un brial rastrando;  
vermejo viene, - ca era almorzado.  
En lo que fabló - avfe poco recabdo”.

Sus palabras insultantes (recomendando entre ex-abruptos que el Cid se vaya a picar molinos y cobrar máquilas, que es lo suyo, en lugar de querer codearse con la alta nobleza) son respondidas por Muño Gustioz, hombre que no desconoce, como ya hemos visto, el manejo de la ironía y de una ironía muy cidiana, con sus punzantes juegos de palabras:

“Antes almuerzas - que vayas a oración,  
a los que das paz, - fártalos aderedor.  
Non dizes verdad - amigo ni a Señor,  
falso a todos - e más al Criador.  
En tu amistad - non quiero ver ración”.

Las alusiones a los eruptos y regüeldos que Ansur suelta cuando pretende besar (dar paz) a alguien, y al hecho de que piense la amistad como un conjunto de platos o raciones, son de lo más ingenioso del Poema y las habría firmado el mismo Cid.

Si hasta ahora hemos venido analizando aquellos rasgos de humor que en el Poema obedecen a necesidades de la creación psicológica, no hay que olvidar en ningún momento la sabiduría con la que el juglar anónimo distribuyó, a lo largo de la acción, éstos pasajes y con la que creó otros que, aun conteniendo rasgos psicológicos, obedecen primordialmente a las necesidades de la acción. Tres son, sin duda, los pasajes más característicos en éste sentido del Poema: el episodio de Raquel y Vidas, el de la persecución de Búcar, y el del león.

En el primero de estos episodios cabría decir que en buena medida la comicidad se justifica por motivos de índole psicológica. Obedecería así a la necesidad de mostrar la personalidad del Cid en toda la amplitud de sus recursos, mostrándolo, a la par que heroico, astuto y cotidiano. Obedecería asimismo a la necesidad de realzar la concepción vital que el Cid representa frente a otras condenadas por el juglar (la aristocracia, la

usura, etc.). Obedecería por último a las exigencias de Martín Antolínez como personaje. Y sin embargo ésta triple motivación no nos da la validez del episodio. En primer lugar no explica la ubicación del episodio en el Poema. En segundo, no explica tampoco por qué dicho episodio constituye el verdadero arranque del Poema, siendo todo lo que le precede un a modo de prólogo. Ni, por último, explica toda una serie de circunstancias que comprobaremos en el interior del episodio.

Pero vayamos paso por paso. Hemos dicho que todo lo que precede al episodio es un a modo de prólogo, y ello es así si consideramos que el Poema tiene mucho de lo que se ha llamado “estructura de viaje”<sup>1</sup>, característica del género épico-narrativo desde sus primeros orígenes, desde Homero y su *Odisea*. Si comprendemos el Poema como un viaje de ida y vuelta, como un círculo que se cierra sobre sí mismo, que comienza con la pérdida de la honra por el Cid y termina con su recuperación, extendiéndose su recorrido por una amplia geografía, y cuyos puntos culminantes son: en lo geográfico la toma de Valencia (desde cuyo señorío se iniciará definitivamente el retorno) y en lo significacional la reconciliación del Cid y el Rey tras el tercer envío de regalos; si comprendemos, repito, el Poema de esta manera, el primer acto del Poema debe ser, necesariamente, el primer paso del viaje: esto es, salida de Burgos y el aprovisionamiento de víveres y dinero. Todo lo anterior es mera prehistoria, pertenece al pasado, recoge en un a modo de prólogo las causas que obligarán al Cid a emprender su viaje. En este sentido es inseparable el episodio de Raquel y Vidas del de la entrada en Burgos que le precede. Ambos son el anverso y el reverso de una misma acción: el Cid busca aprovisionarse. En primer lugar se aprovisiona de hombres. En segundo, de víveres. Ambas cosas le son precisas para el viaje. Pero los víveres le son negados en Burgos por orden del Rey. Ahora bien, no puede emprender el viaje sin ellos. Si el rey se los niega, tendrá él que tomarlos. Y los toma por mano de Martín Antolínez, que se rebela así contra el Rey, y por manos de Raquel y Vidas. Esta dualidad de la acción prejuzga ya lo que será todo el Poema, que gira envuelto en la dialéctica de pérdida-recuperación de la honra, y que en esa dialéctica engloba toda una sucesión de dualidades negación legal-apropiación ilegal que se encadenan hasta que el signo del Poema comienza a cambiar. La dualidad examinada presupone una rígida ligazón causal: existe la necesidad, su satisfacción se deniega legalmente,

<sup>1</sup> Vid. por ej. M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual* (Planeta, Barcelona 1970).



su satisfacción se consigue ilegalmente. Ello rige hasta la reconciliación y las bodas. Entonces se imponen otro tipo de dualidades. Pero lo importante es subrayar aquí que esta ligazón causal encadena al Cid a una serie de acciones futuras e ilegales para las cuáles, sin embargo, su proceder está justificado de antemano. Y esta ley no rige tan sólo a nivel global en toda la primera mitad del Poema, sino que también rige dentro de cada episodio en particular, obteniéndose así lo que en el episodio del Conde de Barcelona llamábamos "justificación patética". Pues bien, el primer acto que pone en marcha todo este mecanismo poemático, inaugurándolo, es la conjunción de episodios entrada en Burgos-arcas de arena. A su vez, dentro de éste último episodio, encontraremos la "justificación patética" del mismo. Es así como el episodio entero se somete a las leyes de la acción o intriga.

Pero aunque no considerásemos el Poema como típico de las "estructuras de viaje" llegaríamos a la misma conclusión, sólo que ahora el episodio de Raquel y Vidas no se nos presentaría como el punto verdadero de partida del Poema sino como el último punto de su prólogo o preparación. En efecto, la dualidad negociación legal-apropiación ilegal es equivalente, o mejor dicho, es englobada en su fórmula más amplia, por la dualidad perjuicios impuestos - beneficios obtenidos, pues esta dualidad marca muchos de los episodios del Poema (por ejemplo: bodas impuestas por el Rey conducen a perjuicio para el Cid, pero ello redundaba en su beneficio al obtener mejores segundas bodas: el mayor fracaso en la vida del Cid es el trampolín para su mayor triunfo<sup>1</sup>).

De los perjuicios que el rey y la nobleza causan al Cid éste sabrá extraer sus mejores beneficios: las limitaciones que se le imponen serán precisamente el cauce de la superación de todo límite. Si el Rey no lo hubiera desterrado, el Cid no hubiera luchado contra moros y no hubiera llegado a ser señor de Valencia<sup>2</sup>. Si los infantes de Carrión no hubieran humillado a sus hijas éstas no habrían casado con los infantes de Navarra y de Aragón. Si el Conde de Barcelona no le hubiera atacado, el Cid no habría obtenido su gran botín. Si el Rey no le hubiera deshonrado socialmente, el Cid no habría alcanzado la superior honra jurídica del final. . . Volviendo al episodio que nos interesa: si el Cid no hubiera sido acusado de malversación de las parias, no habría tenido el magnífico recurso de la malversación para engañar a los

1 Vid. E. DE CHASCA, op. cit.

2 En el poema, claro, que no en la historia.

judíos. Así, lo que se inicia con el Poema se concluye con el episodio de las arcas. Un pequeño círculo, dentro del círculo total del Poema, se ha cerrado sobre sí mismo: al Cid se le causa un perjuicio al acusársele de malversación; de esta acusación sacará el Cid el primer beneficio de su brillante carrera. De nuevo, pues, el episodio de las arcas se nos ofrece ligado a una ley general de la intriga.

En cuanto al episodio en sí mismo su composición es muy similar a la de otros episodios del Poema. Comienza con una larga (15 versos) "justificación patética" del Cid ante Martín Antolínez:

"Espeso e el oro - e toda la plata,  
bien lo veedes - que yo no trayo nada;  
huebos me seríe - pora toda mi compañía;  
fer lo he amidos, - de grado non avríe nada".  
.....  
"Véalo el Criador - con todos sos santos,  
yo más non puedo - e amidos lo fago".

Una vez justificado el Cid, libre de toda culpa, puede llevarse a cabo el engaño. Y Martín Antolínez lo realiza con celeridad y precisión: sus rápidas idas y venidas de Burgos al campamento y viceversa dan la medida de su eficacia. Y también con su teatralería, con sus gestos y palabras de histrión.

Efusivo y retórico en un principio:

"¿O sodes, Raquel e Vidas, - los míos amigos caros?"

Luego misterioso, excitando la curiosidad de los judíos:

"En poridad - fablar querría con amos.  
Non lo detardan, - todos tres se apartaron".

Para presentarse inmediatamente como necesitado de ayuda, de protección. Y de sigilo. Dando la impresión de que su perentoria necesidad le convierte en fácil presa para los prestamistas:

"Raquel e Vidas, - amos me dat las manos,  
que non me descubrades - a moros nin a cristianos"

Precipitadamente prometedor:

"por siempre vos faré ricos, - que non seades menguados".

Por fin, exhaustivo en la propuesta del negocio. Lo que tarda el Cid en proponerle los términos del engaño (7 versos) lo multiplica por dos (13 versos) al explicar el asunto a los judíos. Ningún detalle sobre la malversación, ningún argumento propio del sentido común, ninguna alusión a los hechos que provocaron la caída del Cid, se le escapa o se le olvida.

Para acabar recomendando todo el sigilo y el secreto que deben rodear tan gran negocio, conminándoles de paso a algo que sabe que no van a cumplir, pero que les proporcionará la impresión del que empeña algo confiado en que su mala suerte mejorará y podrá desempeñar a tiempo, pues lo que ha empeñado es de gran valor para él:

"Prended las arcas - e metedlas en vuestro salvo;  
con grand jura - meted i las fedes amos,  
que non las catedes - en todo aqueste año".

Cuando los judíos le preguntan cuál es el pago exigido por el Cid, el bueno de don Martín actúa con gran astucia propagandística: el Cid no pide más que lo justo; en realidad bien poco, para lo mucho que os deja; pero su necesidad es grande: por todas partes se le juntan hombres sin medios de subsistencia. Bueno, os lo deja todo en seiscientos marcos. Raquel y Vidas no pueden menos que exclamar: "dar gelos hemos de grado". Y después Martín Antolínez, los urge, les da prisa. Protestan los judíos: primero es preciso tener la mercancía. Y el burgalés se vanagloria de conocer las reglas del mercado y los invita a acudir al campamento del Cid, insistiendo de nuevo "que non lo sepan - moros nin cristianos". Así lo hacen y cruzan el río con precaución para no ser vistos. En el campamento encuentran al Cid y entonces, sólo entonces, Martín Antolínez pasa a segundo plano, en primer lugar porque el Cid entra en escena, en segundo porque ya "Martín Antolínez - el pleyto a parado". Y se repiten, esta vez por boca del narrador, las condiciones del mismo, haciendo hincapié en el juramento de no tocar las arcas hasta pasado un año. Don Martín interviene dando prisa. Los judíos se despiden del Cid. Don Martín les acompaña a Burgos para recoger el dinero. El dinero lo cuenta don Martín casi con los ojos cerrados! tal es su facilidad! . Luego lo manda cargar a sus escuderos. Y es entonces cuando decide tomar una pequeña iniciativa por su cuenta; añadiéndole al engaño su aportación personal:

"Ya don Raquel e Vidas, - en vuestras manos son las arcas;  
yo, que ésto vos gané, - bien mereçia calças".

Pero Raquel y Vidas son generosos. No sólo no le dan unas calzas, sino que le dan dinero suficiente para calzas, rica piel y buen manto. En total: treinta marcos. Se lo tiene merecido por su estupendo trabajo, por la maestría rematada con que ha representado la farsa. De vuelta al campamento lo anuncia alborozadamente al Cid:

"Vengo, campeador, - con todo buen recabdo:  
vos seysçientos marcos - e yo treynta he ganados".

Y su natural impetuoso, voluntarista, audaz, se impone por un momento sobre el Cid diciéndole lo que debe hacer: marchar rápidamente.

Pero si hemos examinado el papel de Martín Antolínez a lo largo de todo el episodio, sin seguir la progresiva marcha de éste, se debe a que dicho papel es secundario. Consiste en servir de emisario y negociador del engaño y actúa en nombre del Cid. Al engaño mismo lo único que le añade, en su comicidad, son elementos accesorios: una cierta teatralería, unos ciertos matices barrocos, ornamentales y, por fin, su aportación más importante: al final mismo del episodio, la multiplicación del efecto humorístico al pedir las calzas.

Pero la comicidad estaba ya conseguida sin su intervención. Cabe entonces preguntarse de dónde procede. ¿Tal vez de los otros personajes que intervienen? . ¿Del Cid? . ¿De Raquel y Vidas? .

No, la comicidad surge de la técnica misma del episodio, y sólo en segundo lugar de éstos personajes. La comicidad se produce por el contraste entre la extensa y patética justificación del principio (que pone de relieve la dramática situación precaria del Cid y los suyos) y aquello en lo que desemboca: un timo parecido al de las estampitas o a tantos otros. Un timo en suma. Angustiados por la miseria del Cid y los suyos nuestras fuerzas psíquicas se distienden al comprobar la desproporción entre lo que era previsible y lo que en realidad sucede.

Al servicio de éste contraste se exagera el patetismo inicial (15 versos prácticamente) y se prolonga el engaño. Este no se produce de golpe, sino que se demora en cuatro fases: preparación (Martín Antolínez-Cid), acuerdo (Martín-Raquel-Vidas), realización (Martín, Raquel, Vidas, Cid) y remate (Martín, Raquel, Vidas). Estas tres fases

son separadas cuidadosamente por las idas y venidas del campamento a Burgos, que en rigor no eran necesarias<sup>1</sup>.

Ahora bien, no es sólo Martín Antolínez quien multiplica la broma. Como en el episodio del Conde de Barcelona, el narrador irrumpe breve, concisa, pero eficazmente, en el mismo sentido. Allí nos resaltaba lo a gusto que comió el Conde. Aquí nos resalta lo a gusto que Raquel y Vidas cargan las arcas:

"Al cargar de las arcas - verfedes gozo tanto:  
Non las podíen poner en somo - *maguer eran esforçados*,  
Grádanse Raquel e Vidas - con averes monedados,  
ca mientra que visquiessen - refechos era amos".

En el episodio del Conde de Barcelona el juglar intervenía para dibujar el personaje humorizado en el principio mismo del episodio. Pero ello era debido a que la comicidad provenía precisamente del personaje, y no podía darse sin previamente conocer a éste. Aquí, dado que la comicidad depende de la acción, la descripción de los personajes humorizados se distribuye a lo largo de la acción misma, sin que, por otra parte, se ponga excesivo interés en individualizarlos. No llegamos a saber cómo son Raquel y Vidas, ni en qué se diferencian. Son simplemente dos judíos prestamistas, y todo lo que se nos dice de ellos es genérico. Así, cuando aparecen, los encontramos reunidos contando su dinero. Luego dejan hablar a Martín Antolínez y, cuando acaba, meditan sobre lo que van a hacer de un modo harto tópico: "Nos huebos avemos - en todo de ganar algo. . . non duerme sin sospecha - qui aver trae monedado. . ." etc. . . Juzgan al Cid, como lo hará después el Conde, por sí mismos, creyendo que en efecto se ha quedado, como harían ellos, con buena parte de las parias. Después preguntan qué van a ganar, cuál será el interés. Aceptan la cantidad pedida por el Cid sin rechistar y, cuando Martín Antolínez les acucia para que le den el dinero, descubren el principio básico de todo buen comercio:

". . . non se faze assí el mercado,  
sinon primero prendiendo - e después dando"

E insisten después:

"Las arcas aduchas, - predet seyesçientos marcos".

<sup>1</sup> Martín Antolínez podría haber llevado las arcas directamente y vuelto ya con el dinero.

El centro del episodio lo constituye el diálogo entre el Cid y los judíos, y en él vemos de nuevo la contraposición de dos formas de vida tan característica de todo el Poema.

La actitud del Cid es muy peculiar en este pasaje. Se muestra mundano, bromista, condescendiente e irónico, sumamente irónico:

"sonrisó mío Cid, - estávalos hablando:  
! Ya don Raquel e Vidas - avédesme olvidado!  
Yo me exco de tierra, - ca del Rey so ayrado.  
A lo quem semeja, - de lo mío avredes algo"

Junto a la ironía de ésta última frase, vemos al Cid reforzar con el prestigio de su palabra personal lo dicho antes por Martín Antolínez: subraya muy tenuamente su estado de necesidad, el presentarse como fácil presa, pues ha caído en desgracia y todos, incluídos los judíos, se olvidan de él, le vuelven las espaldas. Todo ello dicho, sin embargo, con tacto exquisito, con una cierta afabilidad quejosa. Y por último la promesa, una más entre las muchísimas que el Cid prodiga al comienzo de su aventura: "Mientra que vivades - non seredes menguados". Y los judíos lo creen y piensan, mientras cargan regocijadamente el pesado fardo de las arcas, "ca mientra que visquiessen - refechos eran amos".

El Cid, elevado sobre su estatura de héroe, domina la escena reflejando su superioridad hasta en los más mínimos detalles: tres veces besan los judíos su mano; él sonríe y apenas interviene, tan sólo unas palabras, pues de todo lo referente al acuerdo y su realización se encarga Martín Antolínez, que habla y habla, se excita, urge a los demás, ordena cargar, repite las cláusulas del acuerdo, amenaza, etc.

Frente al Cid, Raquel y Vidas, antihéroes, comerciantes, sedentarios, vida prosaica y sin grandes alternativas, destino gris y monótono. La frase que Raquel dirige al Cid expresa toda la disparidad de sus destinos:

"! Ya Campeador, - en buena çinxiestes espada!  
de Castiella vos idcs - pora las yentes extrañas.  
Assí es vuestra ventrua, - grandes son vuestras ganancias".

Y a él, al héroe que camina tras la aventura, recorre geografías inéditas, penetra entre las gentes extrañas, siempre sin sosiego, sometido al peligro y a la ganancia exorbitante y rápida, hermano del riesgo, no sin nostalgia le pide Raquel que le traiga un "souvenir" de las tierras que hay más allá de su limitado horizonte: "una piel vermeja - morisca e ondrada".

Y el Cid en supremo gesto olímpico, con desdén o con indiferencia, nada le cuesta prometer tal mimiedad. Que dé el judío por cumplido su deseo y, si no se acuerda (¿cómo acordarse de tal insignificancia?) que se lo descuente de las arcas (y de nuevo la ironía).

Si Raquel ha pedido una piel morisca al Cid, Martín le pide a él unas calzas, con lo cuál se burla en un doble sentido: de la petición de Raquel, y del engaño sufrido por éste, rematándolo. Pero Raquel y Vidas son generosos. No escatiman la comisión a quien tan buen negocio les ha proporcionado. Y eso que aman el dinero y no lo despilfarran. ¡ Con qué cuidadosa ternura extienden una "almoçalla" en el suelo, y sobre ella una sábana, "de rançal e muy blanca", para depositar el dinero! , y éste ! de qué modo tan meticuloso es repartido en trescientas monedas de plata y su equivalente en oro! . El juglar acierta como nunca en su sabiduría para escoger los detalles reveladores, característicos. Es todo un ritual el que presenciamos.

Y el episodio acaba como acababa el del Conde de Barcelona: con la justificación del Cid. El tiempo se apresura. Hay que llegar a San Pedro antes de que cante el gallo, y luego salir de Castilla. El Cid se despide patéticamente, recordando las iras del rey y su destino de desterrado, de la ciudad de Burgos. Su oración a la Virgen, su promesa de ofrendas y dones, cierra el episodio del engaño, al cuál se vió empujado por ese mismo destino que lo aleja de Burgos.

El episodio, pues, posee los mismos elementos que el del Conde de Barcelona, sólo que en distinto orden y con la incorporación de un personaje intermediario: Martín Antolínez. Estas diferencias se deben a las distintas motivaciones de ambos episodios.

Cuando empieza el Cantar de la Afrenta de Corpes ya los infantes de Carrión han aparecido con una cierta profusión en el Poema. En cada una de estas apariciones el juglar ha ido dejando caer sus reticencias. Junto a los atributos de ambos infantes más claramente definidos, como la codicia y el orgullo del clan, hemos visto aparecer tenuísimas insinuaciones, aisladas palabras peyorativas: refiriéndose, por ejemplo, a sus concíbulos y cabildeos, a su gusto por el boato y el arreglo personal, a la compañía del grotesco Asur González, etc. Poseemos, pues, al iniciarse el episodio del león unos rasgos que si bien no los individualizan con claridad al menos permiten al lector hacerse una imagen distintiva de ellos. A Ferrando y a Diago les pasa un poco como a Raquel y Vidas. No se les diferencia entre ellos. Se les caracteriza en conjunto. Y esta caracterización es genérica, sólo que más rica, por su mayor importancia para la acción, que la de los judíos.

Esto es lo que hace que hayamos incluido el episodio del león entre los motivados por las necesidades de la acción. Aunque en él el contraste entre las formas de vida de, por un lado, los infantes y, por el otro, el Cid y los suyos, es muy fuerte. Pero Martín Antolínez, Don Jerome, Per Vermúdez o Alvar Fáñez, son personajes mucho más individualizados que los infantes.

Por otro lado lo característico del episodio, su comicidad, no surge de los rasgos personales de los infantes, como en el caso del Conde de Barcelona, sino de su rasgo más genérico: la cobardía. Esta puede provocar no sólo acciones cómicas, como la del león, sino dramáticas, como la de la batalla contra los moros, o incluso trágicas, como la de la afrenta.

Por último el episodio está ubicado de tal forma que se imbrica por completo con el nuevo rumbo que, a partir de la reconciliación con el rey y la toma de Valencia, ha tomado la acción. El Cid recuperada su situación inicial (de honrado infanzón) ha iniciado ya su ascenso hacia las más altas posiciones sociales. Las bodas son una especie de regalo de reconciliación que el Rey ofrece al Cid, ascendiendo de posición social. Pero el Cid debe continuar su camino ascendente, y para ello tienen que caer los que se oponen, de un modo u otro, a él: Garci Ordóñez, Ansur González, los de Carrión, etc. El ascenso del Cid significa, necesariamente, el descenso de éstos. El segundo cantar finaliza con un augurio que presupone, indirectamente, la tragedia que va a suceder:

"! Plega a Santa María - e al Padre Santo  
que pague des casamiento - mío Cid o el que lo ovo algo! "

Este augurio, acompañado de todas las reticencias, insinuaciones, etc. que el juglar ha ido dejando caer a lo largo del segundo cantar predispone a la desgracia. Pero ésta no surgirá de repente. Antes presenciaremos la comedia. Una comedia simbólica que remitirá, como el negativo de una fotografía, al próximo drama. Todo el episodio del león respira un aroma simbólico incuestionable aunque ambiguo y difuso, que remite al futuro del poema. Si el episodio de las arcas inaugura la dualidad negación-legal-apropiación ilegal, ahora, tras la nueva situación creada por la reconciliación y las bodas, el episodio del león inaugura lo que será una dualidad vigente a lo largo de todo el tercer cantar: fracaso de lo concedido-triunfo de lo obtenido. Así el rey concede las bodas y éstas conducen al fracaso pero éste a su vez conduce al triunfo de las nuevas bodas. El primer episodio en que se

aplica esta ley es el del león. Aunque, a pesar de ello, y deseamos que quede bien claro, no existe la necesidad de que este episodio inaugural, regido por la ley de la intriga, sea humorístico. Lo humorístico en él deviene en parte del carácter genérico de los infantes y de su contraposición con los peculiares del Cid y los suyos, y en parte de la necesidad de inaugurar un período de la acción con un episodio cómico que anticipe los dramáticos que vendrán después, como en el caso de Raquel y Vidas.

El juglar prepara cuidadosamente la escena y, cuando la ha descrito, prejuzga lo que va a ocurrir:

"Mala sobrevienta, - sabed, que les cunrió;  
saliós de la red - e desatós el león".

De inmediato esperamos algo trágico. El Cid duerme. El león se ha escapado. El terror cunde en la corte. Los fieles vasallos del Cid se arropan con sus mantos y lo rodean para protegerlo.

Pero nada trágico ocurre, sino cómico: Ferrant busca desesperadamente escaparse, pero no encuentra por dónde, y se mete de cabeza bajo el escaño del Cid. Más grotesco es el caso de Diago, quien sale de estampida por la puerta gritando que no volverá a ver Carrión y arrojándose al pozo negro donde se cubre de... porquería. Frente a este correr desalado de los infantes, la actitud del Cid. Se despierta, pregunta qué pasa, se entera, apoya su codo sobre el brazo del asiento, se levanta, ni siquiera se protege con el manto, se acerca al león. Este, ante el Cid, hinca el hocico en tierra y se deja llevar del cuello por el Cid hasta la red. Tranquilidad, hieratismo, morosidad de gestos. El contraste es agudísimo y responde a la mejor tradición medieval.

Apenas hay composición en el brevísimo episodio. Preparación con intervención dramatizadora del narrador. Actitud de los infantes. Actitud del Cid. Y por último la conclusión o consecuencia: los infantes son puestos en evidencia. El Cid trata de refrenar las burlas. El narrador interviene con una velada amenaza premonitoria.

- "Muchos tovieron por enbaídos - infantes de Carrión,  
fiera cosa les pesa - desto que les cunrió".

A partir de este momento, y hasta llegar a la afrenta, los pasajes en los que se evidencia la cobardía de los infantes se irá intensificando hasta crear una tensión que haga estallar la tragedia de Corpes.

Pero pocos versos más adelante aparece un nuevo episodio cómico: el de la persecución de Búcar. Es una verdadera lástima que nos falten los 50 versos iniciales del cerco de Valencia por Búcar. Del texto de la *Crónica de Veinte Reyes* parece deducirse que debió ser un inicio muy similar al del episodio del Conde de Barcelona, mostrándonos la fanfarronería de Búcar y la sutil ironía del Cid. No podemos basarnos sin embargo en el texto prosaico. Pero toda la escena posee un contenido halo humorístico interpolándose con las fieras descripciones de la batalla. Es en éste pasaje cuando encontramos la fuga de Ferrant ante el moro, la negación de Per Vermúdoz a servir de niñera a los infantes y la ironía del Cid con respecto al fanatismo de don Jerome, momentos todos ellos sino claramente humorísticos si con leves toques de humorización. La escena acaba con la sangrienta derrota de los moros, tras la cuál se apunta el brevísimo esbozo cómico de la persecución de Búcar, que nos recuerda por muchos rasgos el final del episodio del Conde de Barcelona. Sólo que de Búcar no sabemos nada. Ha aparecido de pronto debido a la falta de unos versos. Su personalidad está totalmente desdibujada. Lo humorístico surge de la acción misma, la persecución, situada a continuación de uno de los pasajes de mayor violencia del Poema.

Y así, Búcar, tras la derrota, galopando a toda prisa perseguido por el Cid, nos recuerda al Conde de Barcelona y a su aceptación humorística de la lección y la derrota sufridas.

Cuando el Cid, con su acostumbrada ironía y su gusto por los juegos de palabras le grita:

"Acá torna, Búcar! - venist dalent la mar.  
Veerte as con el Cid, - el de la barba grant,  
Saludar nos hemos amos - e tajaremos amistat".

Búcar responde:

". . . ! confonda Dios tal amistat!  
Espada tienes en mano - e veot aguijar;  
assí como semeja, - en mí la quieres ensayar.  
Mas si el cavallo non estropieça - o conmigo non cade,  
non te juntarás conmigo - fata dentro en la mar"

Donde resuena el: ¿Volver? . ! Ni pensarlo! . Ya te he pagado por todo un año, del Conde de Barcelona.

Hemos seguido, con la mayor minuciosidad posible, la sucesión de rasgos humorísticos del Poema. Y ello no sólo para mostrar cómo en la

épica se descuidan muy frecuentemente los caracteres no heroicos<sup>1</sup>, sino también para realizar una cala más en el ya tan estudiado Poema, que por su gran vitalidad sigue atrayendo la atención y el interés de los estudiosos.

Comicidad y humorismo abundan en el Poema, pero abundan sobre todo en su aspecto genérico. Resulta evidente que el juglar no establece una perspectiva humorística, sino que hace brotar el humor de las necesidades mismas del Poema. Juan Ruíz posee una visión humorística del mundo, y en función de ella una epopeya (D. Carnal y D<sup>a</sup>. Cuaresma) se hace parodia de epopeya, epopeya bufa. Por el contrario, el juglar del Cid posee una visión épica y en función de esa visión crea el plan de la obra, con su conflicto entre lo que representa el Cid y las distintas capas de la alta aristocracia, incluido el monarca. Establecido este plan épico es cuando surge la necesidad de una serie de recursos que lo hagan evidente. Entre otros muchos uno de los recursos fundamentales es el contraste de actividades vitales, y otro la necesidad de agilizar la narración, de hacerla amena e interesante para los oyentes. De estos dos recursos van a surgir fundamentalmente los rasgos humorísticos. No es que para contrastar actividades o para agilizar la narración necesite el humor. Ambos fines el juglar los podría haber conseguido, y de hecho los consigue con otra serie de recursos<sup>2</sup>. Pero utiliza el humor. Y éste enriquece de matices la obra, brotando de sus necesidades mismas, siguiendo ese afán de objetivación de que hablábamos cuando tratamos de caracterizar el humorismo medieval.

Brotando de sus necesidades mismas hemos dicho, ¿Cuáles son esas necesidades?. Las de la intriga y las de la creación psicológica, como hemos visto. Pero estas necesidades no forman compartimentos estancos, sino que se presuponen e imbrican. Lo debido a los personajes es debido a la acción, y viceversa, aunque en menor grado según la interpretación que se aplique. Me explico: si el humor surge como satisfacción de unas necesidades de creación psicológica, es porque el humor introduce un tipo de relación vertical entre los personajes, basada en la superioridad de la parte humorizante sobre la humorizada, lo cuál es precisamente lo que le interesa destacar al juglar. Se humoriza para hacer evidente la superioridad de unos personajes sobre otros, bien creando personajes víctimas (burlados) bien personajes verdugos

1 Esta misma observación la hace C. DE COSTER en su artículo *Humor in "Los Pazos de Ulloa" and "La madre naturaleza"*, en "Homenaje a Rodríguez-Moñino", t.I, (Castalia, Madrid 1966).

2 Vid el tan citado y magistral análisis de DE CHASCA.

(burlones, irónicos) y también para establecer una complicidad entre el héroe (mostrándonos su aspecto cordial, cotidiano, afectuoso) y su público (para el cuál el Cid es un héroe a su propia medida). Ambos fines están al servicio de la acción: si el Cid y los suyos son más grandes que sus enemigos y, además, simpáticos y asequibles para su público, es porque la acción impone que así sea, pues la acción tiene como finalidad mostrar el triunfo de una determinada actividad vital sobre otras. Para que triunfe es necesario que el héroe que la representa sea grande y simpático. Pero no para todos la acción tiene esa finalidad. Para muchos críticos, como hemos visto, los motivos que impulsan al Cid son personalistas. Entonces serían las necesidades de la acción las que estarían al servicio del personaje. La acción con sus alternativas humorísticas estaría ordenada para mostrar el engrandecimiento personal del héroe, más acá de toda otra intención. El humor serviría entonces única y exclusivamente para mostrar la superioridad del héroe.

En un caso el Poema sería esencialmente la historia de un conflicto social, en el otro la historia de un gran héroe. En todo caso una y otra perspectiva no son incompatibles, pues el Poema entero es un delicado y espléndido equilibrio de psicología y acción. Si el eje del poema es la recuperación de la honra (intriga), tampoco cabe negar que el Poema gira completamente en torno a un héroe que, en la literatura medieval, supone una verdadera y genial anticipación psicológica. Pues es sabido que el análisis de la personalidad individual no empieza hasta el siglo XV, (culminando con Rojas) salvo el raro y discutido precedente del *Libro del Buen Amor*. En el siglo XII, sin embargo, un juglar anónimo logra captar con toda riqueza de matices, una personalidad perfectamente individualizada, nada genérica ni prototípica.

En principio estas conclusiones podrían conducir a perplejidad. Si el Poema es ese delicado equilibrio de acción y personaje ¿dónde queda el espacio, considerado como el elemento épico por excelencia?. ¿Es que el Poema no es una verdadera epopeya?. Se ha insistido mucho sobre la creación de un espacio geográfico en el Poema. En efecto, nos extendemos en él por una geografía perfectamente precisada. También se ha dicho que, a diferencia de *La Chanson de Roland*, el Poema es una perfecta crónica costumbrista, pues a través del él conocemos no sólo guerreros y situaciones bélicas, sino toda clase de gentes, hábitos, modos de vida, creencias, supersticiones, ritos cotidianos y festivos, etc. Pero ni la geografía ni el costumbrismo, ni siquiera el esbozo de las relaciones económicas y sociales de la época bastarían para imponer al espacio en el primer plano del Poema, si no fuera por otra circunstancia. Y esta circunstancia es la soberbia trabazón interna del cantar, por la

cuál no es preciso describir analíticamente los distintos niveles (geográfico, económico, social, religioso, político, cultural, costumbrista, etc.). Hay muchas formas de crear un espacio épico o narrativo. Y la mejor no es siempre la descripción directa y analítica al modo naturalista. El juglar del Cid crea una mucho más sutil, y es la interpenetración de los distintos elementos de la obra mediante el perfecto manejo de la "verosimilitud" literaria. Los personajes que nos presenta son sólo verosímiles dentro de un determinado espacio. Las acciones y situaciones que presenciamos son sólo verosímiles dentro de determinadas circunstancias. Acción y personajes respiran espacio. Y lo crean. No haría falta ninguna descripción explícita de carácter geográfico o costumbrista para que pudiéramos atestiguar cuáles son los condicionamientos generales del espacio en que se mueven y actúan los hombres del Cantar. Por otra parte, las relaciones económicas, culturales, sociopolíticas, no se nos dan de una manera aislada sino implícitas en la natural marcha del poema. Sólo lo geográfico (y en menor medida otros aspectos costumbristas, como el vestido por ejemplo) parece a veces cobrar autonomía. Por lo demás, personajes y acción crean, a través de su propia naturaleza, su propio marco, y este es un mundo épico que se impone al lector sin que este sea consciente.

## MARTIN DE LEON. DIVULGADOR DE ISIDORO

LAUREANO ROBLES

Queremos llamar la atención sobre este escritor de la Castilla cerrada del siglo XII. Apenas sabemos nada de esta nebulosa centuria. Los reyes cristianos de la vieja Castilla atraviesan las tierras de la Península en continuo flujo y reflujo. Mientras Alfonso el Emperador llega hasta Córdoba y Almería (1147), Alfonso VIII de Castilla pierde lo mejor de sus ejércitos en las llanuras de Alarcos (1195). En la Castilla del siglo XII no hay nada que merezca la pena. No hay escritores de talla, no hay centros de saber humanista o teológico. Sobran en ella castillos y soldados, faltan centros de saber y hombres que trabajen en ellos. Su atraso cultural es debido a esa ideosincrasia militar y bélica que caracterizó a todos sus monarcas.

El caso de Martín de León es un caso aislado. Por eso tiene mayor mérito. Supone el esfuerzo de un hombre que lucha por salir de ese aislamiento. El saber que posee lo ha adquirido fuera. Ha viajado como peregrino visitando todos los santuarios de su época <sup>1</sup>. Ha permanecido en Francia por espacio de algún tiempo <sup>2</sup>. Ha estado en contacto con Inglaterra <sup>3</sup>. Es el hombre culto de la corte castellano-leonesa. Alfonso

1 Contemporáneo de Martín de León, y viajero como él, es Benjamín de Tudela, que escribió en hebreo las observaciones de su viaje, traducidas luego al latín por Arias Montano, al francés por Theret y al castellano por González Llovera, cf.: *Notas sobre Benjamín de Tudela, autor hebreo del siglo XII*, en "Boletín de la Academia de la Historia", 28 (1896), 43ss.

2 TUDENSE: *Milagos*, c. 58: PL, 208, col. 14.

3 TUDENSE: *Milagos*, c. 58: PL, 208, col. 14.