

TIMOTEO RIAÑO RODRÍGUEZ
y
M^a DEL CARMEN GUTIÉRREZ AJA

CANTAR DE MÍO CID.

III

(Texto modernizado).

ÍNDICE

EL CID HISTÓRICO Y EL CANTAR DE MÍO CID.

- 1.- RODRIGO DÍAZ DE VIVAR LLAMADO EL CID CAMPEADOR
- 2.- FECHA DEL CANTAR DE MÍO CID.
- 3.- LA COPIA DEL CANTAR
 - 3.1. FECHA DE LA COPIA
 - 3.2. DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DE LA COPIA
- 4.- NATURALEZA DEL AUTOR DEL CANTAR DE MÍO CID
 - 4.1. EL AUTOR DEL CANTAR NO ES ARAGONÉS
 - 4.2. ¿HUBO UN POETA DE MEDINACELI?
 - 4.3. EL AUTOR DEL CANTAR TIENE QUE SER DE LA EXTREMADURA ORIENTAL CASTELLANA
- 5.- CARÁCTER DEL AUTOR DEL CANTAR.
 - 5.1. EL AUTOR DEL CANTAR NO FUE UN LAICO.
 - 5.2. EL AUTOR DEL CANTAR FUE DE CARÁCTER ECLESIAÍSTICO
- 6.- AUTOR DEL CANTAR DE MÍO CID
 - 6.1. EL AUTOR DEL CANTAR FUE PERO ABAT .
 - 6.2. SOBRE QUIÉN FUE ESE PERO ABAT .
7. - GÉNESIS DEL CANTAR
 - 7.1. MOTIVACIONES POLÍTICAS

- 7.2. MOTIVACIONES RELIGIOSAS
- 7.3. MOVIL DEL AUTOR DEL CANTAR.
- 8. - EL TEMA CIDIANO Y SU ESTRUCTURA EN EL CANTAR.
- 9. - ESTUDIO LITERARIO DEL CANTAR
 - 9.1. LA MÉTRICA EN EL CANTAR DE MÍO CID
 - 9.2. RECURSOS LITERARIOS EN EL CANTAR DE MÍO CID
- 10.- CARÁCTER REALISTA DEL CANTAR.
- 11.- DE LAS ARMAS Y VESTIDOS DEL CANTAR
 - 11.1. ARMAS OFENSIVAS
 - 11.2. ARMAS DEFENSIVAS
 - 11.3. LOS VESTIDOS
- 12.- NUESTRA EDICIÓN
- 13.- TEXTO MODERNIZADO DEL CANTAR.
- 14.- NOTAS



EL CID HISTÓRICO Y *EL CANTAR DE MÍO CID*.

1. RODRIGO DÍAZ DE VIVAR LLAMADO EL CID CAMPEADOR

Rodrigo Díaz de Vivar, nombrado, por especial respeto y deferencia, **Mío Cid**, Mi Señor, nació en un barrio de Vivar llamado Villentro, junto a Sotopalacios, según unos legajos relacionados con la *Cofradía de Nuestra Señara de Acorro*, de raíces muy antiguas en este lugar.

Y así, Layn Fernández, tatarabuelo del Cid, pobló el barrio de Villentro en el que Nuño Laynez, bisabuelo del Cid, *labró una casa fuerte y grande de tapias, donde ahora está el Castillo de Sotopalacios o allí cerca. (Apéndice 1. Ilustración 1).*

Diego Láinez, padre del Cid, vivió de ordinario en esa casa tapial. Ahí, pues, hacia el año 1043, nacería Rodrigo Díaz, el Cid Campeador. (Apéndice 1. Ilustración 2, 3, 4 y 5).

Desde su juventud, forjaría su ánimo participando con su padre en las luchas contra las tropas del Rey de los navarros, cuyos dominios se acercaban por el NE a Vivar, y a los que ganó *Ubierna, Urbel y La Piedra*, como dice la *Historia Roderici*.

Desde Villentro haría frecuentes viajes a Burgos, donde tenía una casa o posada, para formarse en la corte al lado del infante don Sancho, hijo de Fernando I.

Al morir el Rey, se dividió el reino entre sus hijos. A Sancho II le tocó Castilla con el título de Rey. No se conformó Sancho II con el reparto y atacó a sus hermanos, Alfonso y García, para arrebatárles sus reinos. En estas luchas figuraba el Cid como “alférez” (no hubo nombramiento en el corto reinado de Sancho II) o portaestandarte del Rey castellano.

Al morir Sancho II frente a los muros de Zamora, le sucedió en el trono castellano su hermano Alfonso VI, que estaba desterrado en la corte del Rey moro de Toledo. La nobleza y el obispo de Burgos, don Jerónimo, se aprestaron con diligencia a proclamar como Rey de Castilla a Alfonso VI. Recogiendo estos hechos, dice el *Carmen Campidoctoris*: “Tras la muerte con engaño (de Sancho) el rey Alfonso se hizo cargo del reino al que (Rodrigo) **cumpliendo la orden de su hermano hizo entrega de toda Castilla**”.

No hubo, pues, juramentos en la iglesia de Santa Gadea; ni enemistad del Rey ni destierro por ese motivo. Esas son leyendas elaboradas en épocas más tardías.

Al revés, en un principio, el Cid gozó de la amistad y favor del Rey más que ningún otro noble de la corte: le colmó de privilegios, le casó con una sobrina suya, doña Jimena, fue delegado del Rey en varios juicios, a parte de otras consideraciones.

Otros parecen los motivos sobre los que se cebaron los **mestureros** o encizañadores de la corte para conseguir del Rey el destierro del Cid, a saber: el cobro de las parias al Rey moro de Sevilla, tributario del Rey de Castilla; el ataque al Rey moro de Toledo, bajo el amparo del rey Alfonso VI; y, más tarde, el no acudir a tiempo para ayudar al Rey en el sitio de Aledo.

Envidiosos los nobles mestureros encizañaban al Rey diciendo que el Cid se había quedado con parte de las parias o tributos, que el Cid no respetaba la política de pactos del Rey con los reinos moros, que no se podía fiar de un noble que no acude con presteza para ayudar a su Rey. Y tanto envolvieron el ánimo del Rey que “*cambió su amor en ira y ordenó que el héroe fuera desterrado de su tierra*”, como apunta el *Carmen Campidoctoris*. Fue un destierro en el que no estaban implicadas o no afectaba a la mujer ni a las hijas, que se acogieron en San Pedro de Cardeña, 1081.

Ya en el destierro, el Cid tiene imperiosamente que sobrevivir no sólo para ganar el pan y bienestar para sí y para los suyos, sino para no perecer en tierra extraña. Esa dramática situación, estar entre enemigos y desterrado de su tierra, y ayudado por su genio militar, le hizo superar todas las dificultades frente a moros y cristianos. Y, cuando las circunstancias le aconsejaron, puso sus fuerzas a disposición de otros reinos, como lo hizo con el Rey moro de Zaragoza.

En 1086, el Cid llegó a gozar del perdón del Rey y vino a Castilla; pero no aguantó mucho tiempo el ostracismo y la indiferencia que sintió en el reino castellano. Y, ese mismo año, se marchó al exilio.

Llegado el momento y disponiendo de fuerzas suficientes, se lanzó a la conquista por su cuenta, sorteando el complicado laberinto en el que se enredaba la política de los reinos moros.

Gracias a su talento militar y político, conquistó el levante y se apoderó de la ciudad de Valencia, donde reinó como señor absoluto y hasta con cierta independencia del Rey y de Castilla.

Defendió Valencia del poder de los almorávides, contra los que no pudo ni el mismo rey Alfonso VI. El Cid se reveló entonces como la única espada invencible frente al poder de los moros.

Murió en Valencia el año 1099. Su muerte fue sentida por toda la cristiandad y recibida con alivio por los seguidores del Islam.

Su mujer, doña Jimena, no pudo sostener Valencia durante mucho tiempo. Y así, con el conocimiento del rey Alfonso, abandonó la ciudad y regresó a Castilla, trayendo el cuerpo del Cid para enterrarlo en el monasterio de San Pedro de Cardeña. Allí permaneció hasta la invasión francesa. Desde 1926 reposa bajo el crucero de la catedral de Burgos.

La figura del Cid ha despertado juicios contradictorios a lo largo de la historia, mezclando o contraponiendo el mito con la realidad. Rodrigo Díaz de Vivar fue un ser fuera de lo normal, de inteligencia sutil y práctica, estrategia genial, esforzadísimo militar, político sagaz, astuto y prudente a la vez, de temperamento incontenente ante los retos de la vida, vengador implacable de sus enemigos y generoso con los que le caían en gracia, ambicioso y de arrolladora personalidad que pide espacio al caminar, con aquella confianza que suelen tener los hombres superiores que no admiten parangón. Parece que no acarició o no tuvo tiempo de acariciar los grandes ideales de la reconquista y de la cruzada, acaso porque tuvo que dedicar todas sus energías para resolver los acuciantes e inaplazables problemas de cada día y conquistar y asegurar un territorio donde vivir. En fin, como dijo el moro Ben Bassam, “*el Cid fue un milagro de los grandes milagros del Señor*”.

Fue tan grande su fama que muy pronto se cantaron y escribieron sus hazañas. Ya hacia 1093, un monje de Ripoll componía un poema en honor del Cid llamado *Carmen Campidoctoris*. Hacia 1110, según Menéndez Pidal, otro clérigo catalán escribía la *Historia Roderici*. Y fueron muchos los cantos noticieros que recogían la fama del Cid en la primera parte del siglo XII, como nos indica el *Poema de Almería*, escrito hacia 1147, que nos dice que se le cantaba llamándole frecuentemente *Mío Cid*.

Pero el mayor monumento literario dedicado al Cid es el *Cantar de Mío Cid*, escrito por Pero Abat en 1207, como vamos a comentar.

2. FECHA DEL CANTAR DE MÍO CID

Dice el *éxplícit*, versos finales del Cantar:

Quien escriuió este libro del Dios paraíso, amén.

Per Abbat le escriuió en el mes de mayo

En era de Mil 0 CC /// XLV años.

Menéndez Pidal, entre otros, interpreta el verbo escribir como copiar y añadió una *C* más entre la segunda *C* y la *X* de la fecha para llenar una especie de raspadura. Y así, interpretó que Per Abbat copió el Cantar en 1307.

Sin embargo, el verbo escribir se usaba tanto en los escritos, literarios o no, como en el resto del Cantar con el significado de escribir o componer algo nuevo.

Tampoco hay que añadir una tercera *C* que nunca pudo ocupar el espacio borrado entre la segunda *C* y la *X*; porque, si se hubiera borrado una hipotética tercera *C*, la mancha del borrón hubiera llegado casi hasta la cabecera de la segunda *C* y hay demasiado espacio limpio entre la mancha y la cabecera de la segunda *C*. Además, si hubiera habido una tercera hipotética *C*, no hubiera quedado espacio suficiente para poner el rasgo tironiano, especie de coma grande que ponían siempre los escribanos entre las unidades de mil y las centenas, y entre las centenas y las decenas.

Hay, pues, que leer el *éxplícit* como está en el manuscrito e interpretarlo así:

Pert Abbat escribió el Cantar en el mes de mayo.

En era de Mil 0 CC 0 XLV años.

que, reducido al año natural, es el 1207.

Hay también otras razones que nos van precisando la fecha en que se escribió el Cantar. Según ellas, el *Cantar de Mío Cid* se escribió:

1) Con posterioridad a 1140 porque admite el estilo y el relato novelesco propios de la segunda mitad del siglo XII y comienzos del siglo XIII.

2) Con posterioridad a 1147 ó 1153 porque se desconoce en el *Poema de Almería* escrito por esos años, que alude a un poema cidiano bien distinto al Cantar que conocemos.

3) Con posterioridad a 1178 porque recoge los nombres de los tres Reyes Magos con la misma morfología, desconocida hasta entonces, de la obra *Historia Eclesiástica* de Pedro Comestor, divulgada a partir del año 1178.

4) Hacia finales del siglo XII o comienzos del siglo XIII por las circunstancias de carácter jurídico, político y social que aparecen en el Cantar.

5) Con posterioridad al año 1200, porque nos habla de Atienza como *vna penna muy fuert*, v. 2691, y Atienza sólo fue una peña muy fuerte a partir del año 1200, cuando se construían las murallas de la fortaleza como nos dice un documento de la diócesis de Sigüenza.

6) Con posterioridad al final del siglo XII y principios del siglo XIII porque sólo entonces don Pedro Fernández de Castro, descendiente de los Ansúrez-Beni Gómez, despierta la animadversión de los castellanos hacia los Beni-Gómez, que se recoge en el *Cantar de Mío Cid*.

7) Con posterioridad a 1201, ya que a partir de ese año todos los reyes de España (Castilla, Navarra, Aragón, León y Portugal) eran parientes del Cid como afirma el Cantar en los vv. 3724 y 3725:

Hoy los reyes de España sus parientes son;

A todos alcanza honra por el que en buena hora nació.

8) En fin, el *Cantar de Mío Cid* se escribió en 1207, porque esa es la fecha indicada en el *éxplícit* del Cantar y esa es la correcta interpretación paleográfica y

lingüística apoyadas en los textos y en la documentación contemporánea, en contra de la cual hay muchas divagaciones pero ningún argumento válido.



3. - LA COPIA DEL CANTAR

3.1. FECHA DE LA COPIA.

Del Cantar original de 1207, escrito por Per Abat, se sacó una copia que, dadas las características lingüísticas y paleográficas que presenta, se hizo hacia 1235, no en 1307. Y es la única que conservamos, pues el original se perdió.

La escritura de la copia es de letra pregótica. Está escrita en *littera textualis* o caligráfica no muy cuidada y con alguna concesión a la *littera currens* o corriente, sobre todo en los trazos altos de las letras en los primeros renglones de algunas hojas, según el paleógrafo Millares Carlo.

En lugar del trazo redondo de la letra carolina, se puede apreciar ya el arranque en bisel con que comienzan y terminan los trazos gruesos; pero está lejos del trazo quebrado que caracterizará a la letra gótica.

Las letras de trazo caído lo forman todavía debajo de la línea del renglón y no dentro de la caja como en la letra gótica.

En los grupos **pr**, **br**, **dr**, se sigue usando la **r** de martillo y no la R cuadrada que se usará generalmente a partir de hacia 1240.

Las letras de cuerpo oval comienzan a unirse, que será lo corriente en la letra gótica.

En el manuscrito de la copia sigue usándose los signos de abreviatura de la letra carolina, signos que desaparecerán en la letra gótica sustituidos por una especie de rombo, etc.

Lo mismo ocurre en la lingüística: los sonidos palatal nasal sonoro) , palatal lateral sonoro **L**, prepalatal fricativo sonoro **y**, (y africado ȝ), prepalatal fricativo sordo ȝ̥ , prepalatal africado sordo ȝ̥̥ , velar oclusivo sordo **k**, etc., así como la soluciones que

se dan a la ð y a la ě tónicas latinas son los mismos y se transcriben con las mismas grafías y en la misma proporción que los documentos de hacia 1235.

Luego la copia se hizo hacia 1235.

3.2. - DESCRIPCIÓN E HISTORIA DE LA COPIA.

El Códice del manuscrito de la copia está formado por un tomo en 4º de 74 folios de pergamino de no muy buena calidad, distribuidos entre once cuadernos más dos guardas. Faltan tres hojas del texto y una al final en blanco.

El tamaño de las hojas oscilan entre 198 por 150 mm. Y 198 por 140 mm. Están escritas en el recto y en el verso. Las páginas suelen tener unos 25 renglones.

Al final del reverso de la hoja 74 y en la guarda hay escritos de distinto contenido.

Se han hecho varias encuadernaciones; una en el siglo XV. Las hojas se cosieron con cordones hoy casi desprendidos de las tablas.

Al encuadernar el códice se cortó el margen de varias hojas y desaparecieron algunas letras e incluso palabras que luego se pusieron encima o debajo del renglón cortado.

Las hojas que faltan al manuscrito de la copia se cortaron sin duda antes de la encuadernación del siglo XV, pues Juan de Ulibarri ya no las pudo copiar en 1596.

Parece que en este tiempo se cortaban las hojas de algunos códices para reforzar las solapas de otros volúmenes. Éste fue el destino de una hoja que encontramos por casualidad en la sacristía de la iglesia de Sotopalacios, junto a Vivar del Cid. Está doblada y atravesada por un cordoncillo que servía para reforzar el margen de una guarda o solapa y atarla con la otra. Lástima que no sea una de las que faltan en el códice.

No sabemos quién hizo esta copia ni cómo vino a parar al municipio de Vivar, en donde lo descubrió y lo copió Juan de Ulibarri en 1596.

En 1601, el manuscrito seguía celosamente guardado en Vivar, donde lo inspeccionó Fray Prudencio de Sandoval, comentando que contenía “unos versos bárbaros notables”.

El burgalés Fray Francisco Berganza, en sus *Antigüedades* (1719- 1721), sigue confirmando la existencia del manuscrito en el municipio de Vivar: “*Sandoval leyó los versos muy antiguos que se guardan en Vivar. Consta el libro de 70 hojas y no hay plana donde deja de repetir dos o tres veces Mío Cid*”

También nos da noticias del Cantar, en 1745, Fray Martín de Sarmiento y Cándido M^a Trigueros. Pero Sarmiento se guía por la copia de Ulibarri, “*que es la que tengo presente y me ha prestado un curioso*”; y el andaluz Trigueros cita, sin duda, por referencias.

¿Hasta cuándo se conservó el Códice en el municipio de Vivar y cuándo se trasladó al convento de Clarisas del mismo pueblo?

Lo cierto es que, en 1776, don Emilio Llaguno y Amírola, secretario de Estado, sacó el manuscrito del convento de clarisas de Vivar para que Antonio Sánchez lo estudiase y preparase su edición. En 1774 formaban el Concejo de Vivar Manuel Castrillo, Celestino Fernández, Andrés de Sevilla, Andrés García e Ignacio Fernández. En 1778 ya se había renovado el Consejo y sólo continuaba Celestino Fernández. En 1776 era abadesa del convento de clarisas de Vivar doña M^a Teresa Ruiz de la Peña.

Llaguno se quedó con el manuscrito y de sus herederos pasó a Pascual Gayangos.

Estando en poder de Gayangos lo estudió Damas Hinard (que hizo una edición siguiendo a Antonio Sánchez). Por entonces, fue llevado también el manuscrito a Boston, Massachussets, para que el erudito Ticknor lo examinase.

Hacia 1854, y ante el peligro de que el Códice fuera a parar al extranjero, lo compró el primer marqués de Pidal. Entonces, Florencio Janés pudo estudiarlo para publicar su edición.

El Códice se transmitió por herencia a don Alejandro Pidal, que dio facilidades para que lo pudiesen examinar VoImöller, Baist, Huntington y Menéndez Pidal.

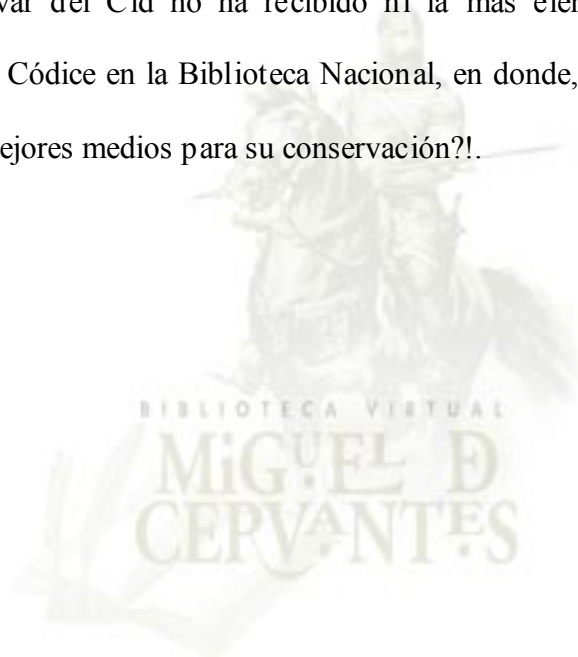
Aunque el Códice llegaba ya deteriorado por correcciones, repasos y reactivos, parece que en esta época sufrió el manuscrito el mayor daño por la aplicación de reactivos. A este respecto, dice Menéndez Pidal: *“Por fortuna, la tinta usada en tales repasos es tan mala que se puede hacer desaparecer fácilmente con la goma de borrar, dejando limpia la primera escritura del copista... Yo empleé, bajo la inteligente dirección de Antonio Paz y Meliá, el sulfhidrato amónico en los diversos lugares que expreso en mi edición. Sólo en tres ocasiones usé el prusiato amarillo de potasa y el ácido clorhídrico...”*

Con tantos reactivos han quedado muchas páginas en un estado tan lamentable que parecen suplicar: *mírame y no me toques*. Y lo peor es que ya en muchas páginas no nos queda más remedio que aceptar la lectura que nos da Menéndez Pidal. Fue una lástima que no llegara a tiempo la aplicación de los rayos ultravioleta, los rayos infrarrojos, la fotografía infrarroja, la lámpara de cuarzo... que hubieran permitido una lectura más segura y evitado tanto deterioro.

En 1960, la Fundación Juan March compró el manuscrito y lo donó al Estado Español. Hoy se conserva en la Biblioteca Nacional.

Según Ian Michael, que lo examinó en 1968, *“La encuadernación está ahora más deteriorada que cuando la describió Menéndez Pidal; los reactivos no sólo han ennegrecido las hojas en que se emplearon sino que además parecen haber corroído el pergamino en los lugares peor tratados y, por añadidura, han dejado una fluorescencia que reduce considerablemente la eficacia de los rayos ultravioleta”*.

En 1965, el municipio de Vivar del Cid entabló recurso contra el Estado para recuperar el Códice. Se llegó a reconocer la propiedad a favor del municipio de Vivar. Pero es mucho el poder de un Estado para que dé su brazo a torcer a favor de un pueblo medio olvidado. Vivar del Cid no ha recibido ni la más elemental compensación. ¿Quede tranquilo el Códice en la Biblioteca Nacional, en donde, si no de más amor, sí puede disponer de mejores medios para su conservación?!



4.- NATURALEZA DEL AUTOR DEL CANTAR DEL MÍO

CID

4.1. EL AUTOR DEL CANTAR NO ES ARAGONÉS.

Según Ubieto Arteta, el poeta sería aragonés por los aragonesismos que encuentra en el Cantar, como *axuar*, *las honores*, en femenino, por el uso de *cosso*, significando lugar, no carrera. Opina también Ubieto Arteta que se citan caminos y topónimos equivocados, y se confunde la toponimia aragonesa por el "copista" o "traductor" castellano.

Pero, la palabra *axuar*, no solamente se usaba en Castilla-León desde muy antiguo, sino con el mismo significado que en el Cantar como lo atestiguan los fueros y los documentos castellano-leoneses; lo que no ocurre en la documentación aragonesa, que usa la palabra *axovar* incluso con el significado de *dote*, que no tiene en el Cantar.

Y lo mismo ocurre con *cosso*, usado desde muy antiguo en Castilla con los dos significados: carrera, que es la interpretación correcta en el Cantar, y lugar, camino, plaza.

Respecto a *las honores*, así en femenino, también se usaba en la Extremadura Oriental Castellana, como, entre otros, el documento del 19 de febrero de 1154, conservando en el archivo de la catedral de Osma.

Igualmente hay que decir de otros pretendidos aragonesismos, como *pareias*, que están ya documentados en Castilla desde época muy temprana con el significado de iguales, como en el Cantar. He aquí uno, entre otros, de 1112, del Infantado de Covarrubias: "*et II paregos de mazanos de cimbríos exoratas*".

Ni tampoco es aragonesismo el que en el Cantar hallemos Medina, a secas, en lugar de Medinaceli, porque así lo usaban también los documentos de la Extremadura Oriental Castellana.

Dice también el aragonés Ubieto Arteta que en el Cantar hay topónimos y caminos equivocados y cita el fantástico topónimo *Alilón*, del v. 398, y el *río de Amor*, v. 2872, y caminos equivocados como la calzada de Quinea.

Pero el fantástico *Alilon* es una mala transcripción que se viene arrastrando desde Menéndez Pidal por no tener en cuenta las grafías para el sonido palatal lateral **L** usadas por los escribanos medievales del siglo XII y comienzos del siglo XIII, que lo transcribían con una l o con dos ll; y la *ʃ* alta de *ʃon*. El verso, pues, tiene que leerse así: *De diestro allí son (o allí están) las torres que moros las han*.

Algo parecido con el *Río de amor*, del verso 2872. No se trata de ningún río llamado *Amor*, que no existe allí por ninguna parte, sino *Hasta el río* (el Duero), *de amor dándoles solaz*. Es decir, los de San Esteban acompañan a las hijas del Cid hasta el río (el Duero), dándoles muestras de amor, de cariño, de consideración.

En efecto, los de San Esteban acompañan a las hijas del Cid desde el Castillo, pasando por junto a la iglesia de San Miguel para seguir por la calle Mayor, cruzar luego la plaza Mayor y salir bajo un arco junto a la orilla del río Duero. Allí fue la despedida. Es un recorrido como de un km. Así se entiende el verso 2872: *Hasta el río*, (el Duero) *de amor dándoles solaz*. El hipérbaton exigido por la rima juega también su papel.

Dice también el aragonés Ubieto Arteta que el autor del Cantar no puede ser de la región de San Esteban porque desconoce esta población a la que llama ciudad y no villa, y esta equivocación no se cometía en la época medieval.

Pues no. El Cantar titula a San Esteban como los documentos contemporáneos, también con el nombre de *ciudad*, título concedido por el rey don Sancho en 1068; y hasta hay un documento concedido por el mismo Rey que la designa con el título de *urbe*.

Afirma también Ubieto Arteta que el poeta conoce bien la toponimia aragonesa por lo que sería de aquella región. Ahora bien, tendríamos que distinguir:

1º) El poeta conoce bien el valle del Jalón y del Jiloca, conocimientos que se deberían a cantos noticieros aprovechados por el autor. Tanto Menéndez Pidal como E. von Richthofen rastrean cantos noticieros en el Cantar y, por sus características de extensión y unidad, la narración relacionada con la toma de *Alco cer* sería uno de ellos.

2º) Pero el resto de la toponimia aragonesa que rastrea Ubieto Arteta para reelaborar un posible Cantar aragonés de un poeta de Teruel son pocos afortunados. Se es muy libre para inventar un cantar; pero, ese ya no sería el *Cantar de Mío Cid*, sino el cantar de Ubieto Arteta.

3º) Por otra parte, en un cantar aragonés, "que traduciría mal un poeta castellano", no se ve el significado que podía tener, ni Ubieto Arteta lo explica, las circunstancias jurídicas y geopolíticas de carácter castellano, ni la feroz repulsa contra la familia castellana de los Ansúrez-Beni Gómez, tema capital en el Cantar, ni el hecho de que sitúe el escenario de la afrenta de Corpes junto a San Esteban, en la Extremadura Oriental Castellana, circunstancias todas relacionadas con Castilla y no con Aragón.

4.2. ¿HUBO UN POETA DE MEDINACELI?

Apoyado en el conocimiento geográfico que se manifiesta en el Cantar, opina Menéndez Pidal que colaboraron dos autores: uno, el más antiguo, de principios del siglo XII, de San Esteban, porque conoce bien esa región y a quien hay que atribuir la parte más historicista y verista del Cantar. Y otro posterior, de hacia 1140, de

Medinaceli, porque conoce bien esa zona y a quien hay que atribuir el elemento novelesco y la aportación más tardía del Cantar.

Ahora bien, caso de que intervinieran dos autores en la elaboración del Cantar, la participación de esos dos autores sería al revés de como opina Menéndez Pidal, es decir: el primero tendría que haber sido de Medinaceli y el segundo de San Esteban. La razón es muy sencilla y aplastante. En efecto, si el elemento imaginativo y novelesco, que sería añadido por el segundo autor, entra a formar parte de los Cantares de Gesta a partir de la segunda mitad del siglo XII y, si ese elemento novelesco del Cantar gira en torno a la afrenta de Corpes cuyo escenario, minuciosamente detallado, se coloca en la región de San Esteban, que tan bien conoce el autor, se impone admitir que, de haber dos autores, el segundo, que es el que aporta el elemento novelesco, sería el de San Esteban; y, como consecuencia, el primero sería de Medinaceli. Además, no sería necesario acudir a un poeta de Medinaceli, ya que los conocimientos de esa región podían estar contenidos en un primitivo canto noticiario que pudo aprovechar Pero Abat al elaborar el Cantar de Mío Cid en 1207, conforme opinan algunos críticos, entre ellos Richthofen.

Hay otra razón en Menéndez Pidal para defender al Poeta de Medinaceli: la necesidad de explicar la rima de *o* con *ue* que se da en el Cantar.

Pero esa rima de *ue*, procedente de *ō*, *morte*, *forte*, *post*, *longe*, es un fenómeno que se encuentra en otras composiciones literarias, como *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino*, *Disputa del alma y del cuerpo*, *Elena y María*, *Santa María Egipciaca*; etc., luego el fenómeno es general y no se necesita acudir a una influencia dialectal aragonesa para explicarlo.

Hay que tener en cuenta que el proceso de la bimatización de la *ō* tónica latina > *uo*, *ua*, *ue*, fue largo y, mientras duró ese período de variantes fonemáticas, las

bimatizaciones de *ǫ* eran eso: bimatizaciones de un fonema /*o*/ que podía realizarse opcionalmente como *uo*, como *ua*, como *ue*; y, hasta que el hablante o escritor no fuera capaz de identificar o considerar cada uno de los elementos extremos de la bimatización de *ǫ* con las vocales *u*, *o*, *a*, *e*, no se habría acabado el período o proceso de las variantes fonemáticas de *ǫ*; por lo tanto, hasta que eso no sucediera, hay que considerar a *o* fonéticamente equivalente a las distintas realizaciones o articulaciones bimatizadas de *ǫ*, al menos para los efectos de la rima.

Por consiguiente, hasta hacia 1240, en el que podemos considerar terminado el período de las variantes fonemáticas de *ǫ* > *uo*, *ua*, *ue*, los poetas y, claro está, Pero Abat, no tenía por qué encontrar inconvenientes para formar rimas entre *o* y las distintas realizaciones de *ǫ*; y, por lo tanto, no hay necesidad de acudir a un "arcaísmo dialectal"..., ni a un poeta de Medinaceli para explicarnos las rimas de *o* con *ue* que aparecen en el Cantar.

4.3.- EL AUTOR DEL CANTAR TIENE QUE SER DE LA EXTREMADURA ORIENTAL CASTELLANA.

Si el conocimiento geográfico de una región es considerado como punto fundamental para averiguar el origen del autor, hay que admitir que el poeta del *Cantar de Mío Cid* es de la Extremadura Oriental Castellana porque conoce muy bien esa región.

Aún más, el autor del Cantar no sólo señala con minuciosa precisión la toponimia y los lugares del escenario de la afrenta de Corpes, sino que los rodea de un halo, de un ambiente, de una atmósfera especial que se respira cuando se recorren esos caminos con el Cantar en la mano. Realmente es una maravilla ir pisando y contemplando todos esos lugares que aparecen en el Cantar, que hemos recogido en diapositivas ante el peligro de que desaparezcan en todo o en parte, como ha ocurrido

con la cara de la vertiente SE de la colina donde se asienta el castillo de San Esteban, que se derrumbó hace poco, o con algunos caminos borrados por la concentración parcelaria. Y todos en torno a Fresno de Caracena, junto a San Esteban, a unos 12 km al SE.

Si el conocimiento del medio geográfico revela la naturaleza del autor del Cantar, Pero Abat era de por estas tierras o tuvo que vivir en ellas.



5.- CARÁCTER DEL AUTOR

Hay quienes, con Menéndez Pidal, creen que el autor del Cantar fue laico; otros, como Rigueti, creen que fue clérigo.

5.1. EL AUTOR DEL CANTAR NO FUE UN LAICO.

Según Menéndez Pidal, por el "tipo de obispos y de abades que figuran en el Cantar" y "por su factura y por su metro revélase como obra de un juglar".

Pero ese tipo de obispos y de abades era comunísimo en la época medieval y así lo confirman las gestas tanto españolas como francesas; recuérdese el obispo Turpin de la *Chanson de Roland*. Y no solamente las gestas en romance, sino también los poemas en latín, como el *Poema de Almería*.

Y, en cuanto a su "factura y metro", ¿cómo saber a priori las características de los cantares escritos por los laicos de los escritos por los clérigos si Menéndez Pidal defiende la tesis de que las composiciones eran anónimas? ¿Se puede descartar sin más a los clérigos como autores de Cantares de Gesta? Si la "factura y metro" de los Cantares de Gesta se escribían con versos amétricos de asonancia monorrima, ¿por qué no los podían usar los clérigos en sus cantares? ¿Es que los clérigos estaban obligados irremediabilmente a escribir sus versos al modo del Mester de Clerecía, aunque se propusieran elaborar un cantar de gesta?

5.2. EL AUTOR DEL CANTAR FUE DE CARÁCTER ECLESIAÍSTICO.

Por otra parte, los tecnicismos religiosos, el mundo íntimo del clérigo, que aflora con la suave espontaneidad del que lo vive, el halo fervoroso de muchos versos, las exclamaciones devotas, vehementes, que salpican el texto a lo largo del Cantar, hacen de él que sea más propio de un clérigo que de un laico.

Hay que reconocer que en el *Cantar de Mío Cid* aparece una madeja entretejida minuciosamente con tal abundancia de conocimientos y sentimientos religiosos: jurídicos, teológicos, mariales, ascéticos, bíblicos, monásticos, litúrgicos, ..., que constituyen mucha tela para que pueda ser zurcida con tanta destreza y sin ningún tropiezo por un juglar laico. Ese entretejido religioso sólo se explica si el autor del *Cantar de Mío Cid* es de carácter eclesiástico.



6. AUTOR DEL CANTAR DE MÍO CID

6. 1. EL AUTOR DEL CANTAR FUE PERO ABAT.

En el *éxplícit* del *Cantar*, vv. 3732-3734, se dice:

Per Abbat le escriuió en el mes de mayo

En era de Mil 0 CC /// XLV años.

Ya explicamos antes que el verbo escribir se usa, tanto en textos literarios o no como en el *Cantar* con el significado de escribir o componer algo nuevo no de copiar. Aclaremos también que la fecha es la que consta en el manuscrito, sin añadidos de ninguna C entre la segunda C y la X. Por consiguiente, hay que admitir que **Per Abbat escribió el *Cantar* en el mes de mayo. En era de 1245, año natural de 1207.**

6. 2. SOBRE QUIÉN FUE ESE PERO ABAT.

Y, ¿quién era ese Per o Pero Ab(b)at?

Muchos son los Abades que vivieron en Castilla la Vieja. Parece que el origen arranca del muy noble y muy antiguo linaje de Vizcaya, y de la casa troncal primitiva que radicó en el valle de Gordejuela.

Entre los vascos con el apellido Abat que vinieron a Castilla hay muchos que vivieron en las cuencas del Arlanzón y del Arlanza. Naturalmente, no todos se llamaban Pero o Pedro. Además, el Pero Abat autor del *Cantar de Mío Cid* tiene que reunir todas estas circunstancias:

1º Haber vivido al final del siglo XII y comienzos del siglo XIII, ya que el *Cantar* se escribió en 1207.

2º Ser de carácter clerical, dados los sentimientos religiosos que aparecen en el *Cantar*.

3º Y no un clérigo de misa y olla, sino un clérigo culto por los especiales conocimientos de todo tipo: teológicos, jurídicos, políticos, bíblicos, literarios, etc., de que se hace gala en el Cantar.

4º Ser o haber vivido en la zona de San Esteban de Gormaz, a juzgar por el minucioso conocimiento que el autor del Cantar tiene de esta región.

Son numerosos los Per(o) Ab(b)ad que podemos encontrar en los documentos publicados por Menéndez Pidal y en los archivos catedralicios y monacales de Castilla; pero, menos uno del año 1219 del que hablaremos luego, ninguno reúne las condiciones para ser considerado como autor del Cantar: unos por ser de lugares muy alejados, otros porque no convienen en el tiempo, los demás por no ser clérigos.

Por suerte, contamos con un Pero Abat, clérigo de Fresno de Caracena y canónigo de Osma, que aparece como testigo en un documento de 1220 del archivo de Osma. (**Véase Apéndice 2, documento 1**).

Sin duda, este Pero Abat de Fresno de Caracena es el mismo Pero Abat que aparece un año antes, 1219, al que antes nos referíamos, en un documento de Gumiel de Izán, (**Véase Apéndice 2, documento 2**), en donde tenía una casa: "...so casa de Pero Abat". Y por las circunstancias que concurren en el documento, parece que se trataba de una casa heredada de sus progenitores. Luego, allí nacería Pero Abat. Así se entiende que pudiera recibir sus primeros estudios bajo la dirección de su "docto y piadoso" arcipreste, más o menos en el mismo tiempo que Domingo de Guzmán, que había acudido en 1177, a los 7 años, a Gumiel de Izán, para educarse en virtud y letras al lado de su tío, el Arcipreste. Esa era la primera preparación que recibían los aspirantes al sacerdocio. Después, hacia los 15 años, acudieron a la Universidad de Palencia para cursar estudios superiores exigidos para llegar a la dignidad de canónigos. Hacia 1195, fueron ordenados sacerdotes. En 1201, figuran ya como miembros del cabildo de Osma:

Domingo de Guzmán como subprior; Pero Abat como canónigo. Tendrían unos 31 años.

Por todo ello podemos sacar las siguientes conclusiones.

1º) Siendo Pero Abat canónigo de Osma y clérigo de Fresno de Caracena, tuvo que vivir en Osma, sede del obispado, y conocer bien esa región. Y así se desprende del escenario novelesco del *Cantar de Mío Cid*, afrenta de Corpes, que coloca en torno a Fresno de Caracena¹.

Recordemos ahora que Fresno de Caracena se encuentra en el centro de la peripecia novelesca del *Cantar*; de tal forma, que con un radio de unos 20 km barreríamos prácticamente toda la región en la que se coloca el escenario imaginativo de la afrenta de Corpes y, por consiguiente, el más significativo para averiguar la naturaleza del autor del *Cantar de Mío Cid*. Así es: San Esteban se halla a unos 15 km; Alcubilla, a unos 12; Osma, a unos 12; Navapalos, a unos 7; La Figueruela, entre 1 y 2; el barranco de Alcoceba, a unos 12; el castillo de Gormaz, a 9; el paso de Badorrey (Vadorrey), a unos 15; por el S, el Camino Vinatero y el Camino Aceitero, junto a Termancia, por donde vienen las hijas del Cid desde Valencia, cuando el *Cantar* dice que *San esteuan cae aluen*, a unos 20; por el O, Corpes, a unos 30; la Torre de doña Urraca, a unos 20; y por el E, más alejado, la conocidísima plaza de Medinaceli, a unos 70.

¹ Fresno de Caracena se encuentra a unos 12 km al sur de Osma y a unos 15 km al sureste de San Esteban, con el que se comunicaba por una "carrera", según dice el documento. Navapalos le tenía que ser familiar: por ahí tenía que pasar necesariamente cuando iba de Osma a Fresno. Hoy Fresno de Caracena es un pueblo venido a menos. En aquellos tiempos, además de la iglesia parroquial, tenía una hospedería que atendía a los caminantes que viajaban desde la región de Atienza a San Esteban o a Osma. Por ello, parece que llegó a tener alrededor de 10 presbíteros.

2º) Fresno de Caracena se encuentra también en una región tan vinculada y partidaria de Alfonso VIII desde su niñez² como es la Extremadura Oriental Castellana; lo que explicaría más y mejor la animadversión recogida en el Cantar contra los Castro-Ansúrez-Beni Gómez que tantas calamidades acarrearón al rey Alfonso VIII, a Castilla y a la Iglesia, sobre todo a finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII, en tiempos de Pedro Fernández de Castro, descendiente de los Ansúrez-Beni Gómez, "enemigo capital del rey de Castilla, Alfonso VIII", y el mayor obstáculo de la Iglesia, que llegó incluso a excomulgarle y a ordenar que se le atacara como si fuese moro.

3º) Siendo Pero Abat clérigo, se entiende la pericia jurídica tanto civil como eclesiástica; los profundos conocimientos teológicos, litúrgicos, monásticos y el acendrado espíritu religioso que aparecen a lo largo del Cantar. Aún más, es tal la pericia cultural, civil y religiosa, que se manifiesta en el Cantar, que conviene más a un clérigo avezado que a un clérigo sin estudios superiores; más propia de uno de aquellos cultos canónigos que había entonces en Osma, muchos de los cuales llegaban a sillas episcopales.

4º) Por ser oriundo de Gumiel de Izán, se comprende el conocimiento de Burgos y de San Pedro de Cardeña que aparece en el Cantar.

5º) Por ser Pero Abat canónigo de Osma, se explica, entre otras razones, la influencia francesa manifiesta en el Cantar; ya que dicha diócesis fue regentada por obispos de origen francés "virtuosos y de letras", como Pedro de Osma, 1101-1109; Raymundo, natural de Salvitat, 1109-1126; Beltrán, 1126-1140, Arcediano de Toledo, sin duda otro francés traído por don Bernardo a la curia de Toledo; ...

6º) Si ese Pero Abat del documento de Fresno de Caracena, estampa su firma representando al cabildo en el año 1220 y es el mismo canónigo que figura en el

² Recordemos la huida de Alfonso VIII, siendo niño, arropado por los Lara frente a León, de Soria a San Esteban y, de aquí, a Atienza. Para realizar este último trayecto, tuvo que pasar por Fresno de Caracena; era el más idóneo. Véase la nota anterior.

documento de 1201, como hemos dicho, tuvo que vivir a finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII.

7º) Y, si el *éxplícit* del *Cantar de Mío Cid* dice:

Quien escriuio este libro del dios parayso, amen.

Per Abbat le escriuio enel mes de mayo,

En era de mill Ö CC /// XLV annos,

sólo ese Pero Abat, oriundo de Gumiel de Izán, clérigo en Fresno de Caracena y canónigo de Osma, que firma como testigo en nombre del cabildo por los años de 1220, reúne todos los requisitos para ser considerado como el autor del *Cantar de Mío Cid*.



7. GÉNESIS DEL CANTAR

7.1- MOTIVACIONES POLÍTICAS.

A finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII, la noble casa de los Castro, vencida por Alfonso VIII, se movía en el exilio. Don Pedro Fernández de Castro, heredero de los Castro-Ansúrez-Beni Gómez, arrastró el resentimiento de la derrota y no perdonó ocasión para levantar alianzas y promover guerras contra Castilla.

Poco importaba que los aliados fueran moros o cristianos con tal de aniquilar a su “mortal enemigo” Alfonso VIII. Entre los enemigos de Castilla, ninguno gozaba de mayor confianza para garantizar los pactos frente a Alfonso VIII, como en 1191, entre León y Portugal.

Ni los tratados más solemnes, como el de Tordehumos, 1194, entre los reinos cristianos, conseguido con tantas dificultades por el legado del Papa, eran respetados por don Pedro si encontraba ocasión para intrigar contra el Rey castellano.

Tan grande fue la *enemistad de don Pedro hacia Alfonso VIII* que siempre estuvo dispuesto a aliarse con los moros para aniquilar al Rey de Castilla. Y con el Califa almohade participó en la batalla de Alarcos, 1196, tan desastrosa para Castilla y para el Rey.

En unión con los musulmanes y los leoneses atacó una y otra vez al reino castellano sin respetar monasterios ni bienes eclesiásticos. Llegó la noticia de todo ello al Papa y Celestino III fulminó la excomunión, 1196, al Rey de León y a don Pedro Fernández de Castro “amonestando a los cristianos a tomar las armas contra ellos como si fueran moros”.

A comienzos del siglo XIII, vibraba Castilla con alientos de cruzada. Alfonso VIII, dolido por la derrota de Alarcos, preparaba la revancha contra los moros. Su hijo, el animoso y valiente don Fernando, era el paladín que polarizaba el ambiente de

cruzada alentado por la Iglesia. Por desgracia, murió el príncipe y siguieron las intrigas de don Pedro Fernández de Castro que convenció al Rey de León para que no participase en los planes de las Navas de Tolosa, que se llevaría a cabo sin la ayuda del Rey de León.

Don Pedro Fernández fue el enemigo contumaz de Castilla, el infatigable enredador de la política contra Alfonso VIII, el instigador pertinaz de continuas intrigas contra el Rey castellano, el eterno enemigo promotor de angustiosas situaciones y desastres para el Rey, para el pueblo castellano y para la Iglesia.

En resumen, con el eclipse de la casa de Castro en Castilla, fin del siglo XII y comienzos de siglo XIII, don Pedro Fernández de Castro (“el castellano”), arrastró en el exilio la amargura y el resentimiento de la derrota y no perdió ocasión para levantar alianzas contra Castilla. Tan grande fue *la enemistad de don Pedro hacia Alfonso VIII*, que no tuvo empacho en fraguar pactos ni siquiera con los almohades con tal de aniquilar al Rey de Castilla. No es de extrañar que don Pedro “**atrajera sobre su cabeza las iras castellanas**”.

7. 2. MOTIVACIONES RELIGIOSAS.

El resentimiento hacia al rey Alfonso VIII convirtió a don Pedro no sólo en el mejor aliado de los reinos cristianos y musulmanes contra Castilla sino en el mayor obstáculo de la cruzada contra el infiel y en la mayor fuente de preocupación para la Iglesia y el Papado. Hasta tal punto que el Papa le conminó reiteradamente con la amenaza de las penas canónicas más graves, llegando a excomulgarle y a exhortar a los cristianos “ *a tomar las armas contra ellos (don Pedro y el rey de León) como si fuesen moros*”.

No creemos que se necesiten hacer muchos esfuerzos para admitir que los reiterados tratos y alianzas con los musulmanes, tan nefastos para los intereses de la

Iglesia y de la cruzada, **despertaran también la repulsa en el estamento eclesiástico hacia don Pedro a quien había que combatir como si fuera moro**. Repulsa que sería fomentada por la bula de excomunión que se tenía que exponer y predicar en las iglesias, y en la que se concedían perdones a los que combatiesen a los excomulgados (don Pedro y el Rey de León) mientras no rectificasen su conducta.

Ante este panorama, y dadas las manifestaciones religiosas de todo tipo que aparecen en el Cantar, tenemos que admitir que fue un clérigo y no un laico el autor del *Cantar de Mío Cid*. Un clérigo acérrimo partidario del rey Alfonso VIII del finales del siglo XII y principios del siglo XIII que, haciéndose eco de la animadversión de los castellanos y de la Iglesia hacia don Pedro Fernández de Castro, lo recogiera en el Cantar de 1207 en forma de feroz repulsa contra los Ansúrez-Beni Gómez de cuyo linaje descendía el aborrecido personaje, don Pedro Fernández de Castro.

Por entonces, era canónigo de Osma Pero Abat. Y, sin duda, sufría, como el resto de los castellanos, por la actuación innoble del descendiente de los Ansúrez-Beni Gómez que originaba tantas complicaciones para el Rey, para Castilla y para la Iglesia. Y, recogiendo ese ambiente que se respiraba en Castilla, escribió en 1207 el *Cantar de Mío Cid* que sería como una arenga para exhortar a los castellanos a estar en todo momento al lado de su Rey.

7. 3. MÓVIL DEL AUTOR DEL CANTAR

Impulsado sin duda por estos sentimientos, Pero Abat ideó un Cantar siguiendo dos líneas o frentes: la del arquetipo de nobleza, en torno al Cid, respetuoso siempre con el Rey, y la de los nobles castellanos faltos de toda dignidad, los Ansúrez-Beni Gómez, de cuyo linaje descendía el intrigante don Pedro Fernández de Castro.

Y, en medio, como el fiel de la balanza, el Rey. Un Rey tratado con idealización poética antes que con rigor historicista. El Rey no tenía que tener tacha; ha

de ser el fundamento de la autoridad y la justicia. Sería una pieza clave en la estructura del Cantar. Pero Abat se sirvió de Alfonso VI para elaborar artísticamente el panegírico del Rey, que debe aplicarse a Alfonso VIII que subyace en la mente del autor como motor capaz de levantar y polarizar las aspiraciones de Castilla.

Para desarrollar la primera línea, trató la figura del Cid con nueva visión amoldándola a su plan poético. Es decir, no recogió la vida del Cid con fidelidad histórica al modo de la *Historia Roderici*, sino que elaboró un Cid que sirviera a sus propósitos poéticos, discurriendo su inspiración en el tiempo y en el espacio con aquella libertad a la que tiene perfecto derecho el poeta.

De igual manera, aunque la mayoría de los caballeros que forman la comparsa del Cid existieron en la historia, el comportamiento de esos caballeros en el Cantar no es histórico sino poético.

Para elaborar la segunda línea o frente, le bastó a Pero Abat recoger la repulsa que sentía el pueblo castellano hacia el detestado personaje, don Pedro Fernández de Castro, y lanzarlo contra sus antepasados, los Ansúrez-Beni Gómez, siguiendo un plan completamente novelesco.

Con estos materiales, Pero Abat escribe un drama o cantar en tres actos o cantares:

I. En el primero, versos 1-1056, se narra la salida del Cid al destierro, la travesía por Burgos con los bellos episodios novelescos de la niña de “*nuef años*”, el cuento de las arcas y la despedida de San Pedro de Cardaña. Ya en el destierro, canta las hazañas del Cid sin seguir precisamente la historia: elaborando la narración de este E a O y siempre adelante, y colocando las gestas sucesivamente en los valles de el Henares, del Jalón, del Jiloca, del río Martín, hasta llegar a la costa levantina.

II. En el segundo acto o cantar, versos 1085-2277, cantan las últimas gestas del Cid con la conquista de Valencia. Aparece el Obispo don Jerónimo. La mujer y las hijas del Cid obtienen permiso del Rey para ir a Valencia. Defensa de Valencia por el Cid. El Cid alcanza el perdón del Rey. Aunque a regañadientes, el Cid acepta el matrimonio de sus hijas con los Infantes de Carrión y se celebran solemnemente las bodas.

III. En el tercer acto o cantar, versos 2277-3733, se contraponen los dos frentes o bandos: el del Cid, en la cumbre del poder y de la gloria, frente al de los Beni-Gómez. Para ello, se narra el miedo de los Infantes de Carrión en el episodio del León y la cobardía de los Infantes en la guerra que despierta la rechifla de los demás guerreros. Los Infantes no aguantan las pullas y piden irse a Carrión con sus mujeres. Se suceden entonces el relato novelesco de la afrenta de Corpes, las Cortes de Toledo y los juicios de Carrión. En el contraste, aparece cruelmente descarnada la vileza del bando de los Asúrez-Beni Gómez, a cuya familia pertenecían los infantes de Carrión, frente a la honra y grandeza del Cid que llega a casar a sus hijas con los infantes de Navarra y Aragón, y emparentar con todos los Reyes de España.

En mayo de 1207, terminó Pero Abat de escribir el Cantar que, sin duda, significaba una vigorosa exhortación al pueblo castellano para unirse y arropar a su rey, Alfonso VIII, que preparaba una nueva confrontación contra los almohades, que se llevaría a cabo en las Navas de Tolosa, en 1212.

Según lo que hemos expuesto, no parece desacertado pensar que éstos o parecidos fueron los supuestos que motivaron al autor del Cantar para elaborar un Cantar que moviera a los castellanos a ponerse a disposición del Rey para ayudarle en todas sus empresas:

1. Escribir un Cantar en el que se expresara la feroz repulsa contra la familia castellana de los Ansúrez-Beni Gómez, a cuyo linaje pertenecía don Pedro Fernández de

Castro que había despertado la aversión de los castellanos, a finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII, por su indigno comportamiento ante el Rey.

2. El tema relacionado con los infantes de Carrión (episodio del león en la corte de Valencia, afrenta de Corpes, cortes de Toledo, juicios de Carrión), que soporta la repulsa, tenía que ocupar lugar destacado en el Cantar.

3. Elaborar un panegírico al Cid, como prototipo ideal de nobleza y fidelidad al Rey frente a los odiados Ansúrez-Beni Gómez.

4. El tema cidiano tenía que ser un noble soporte y no entraba en los planes del autor un tratamiento histórico al estilo de la *Historia Roderici*.

5. Trata, pues, el legado cidiano amoldándolo a la estructura y a la impronta que quiere dar al Cantar.

6. Entre ese legado cidiano recogido en el Cantar, se pueden rastrear cantos noticieros anteriores.

7. Por su adecuada extensión y características que le rodean, parece que las correrías por el Jalón y la toma de Alcocer, entre otros, obedecen a un canto noticiero aprovechado por Pero Abat.

8. Así se explicaría el conocimiento de esas tierras aragonesas que Menéndez Pidal atribuye a un poeta de Medinaceli y Ubieto Arteta a un poeta aragonés.

8. EL TEMA CIDIANO Y SU ESTRUCTURA EN EL CANTAR.

Aunque el autor del Cantar aprovechó el legado cidiano para sus propósitos, no por eso lo trató con fidelidad histórica. Ciertamente, los personajes y las gestas del Cid **tienen raíces históricas** pero el tratamiento es poético y novelesco. Pero Abat no trató de escribir un canto heroico relatando con estricta fidelidad histórica los acontecimientos bélicos realizados por el Cid, al modo de la *Historia Roderici* o según las fuentes documentales que pudo tener a mano, sino elaborar una obra de arte. Y, en una obra de arte, hay que ordenar los elementos conforme a un plan artístico para el cual hay datos y peripecias que se desechan, se unifican, se adelantan o se atrasan en el tiempo para conseguir mayor perfección artística, al menos la perfección artística que el poeta pretende y a la cual tiene perfecto derecho. Así ocurre con las dos derrotas históricas del conde de Barcelona, reducidas a una; con los altibajos respecto al rey Alfonso VI, que se transforman en una enemistad que poco a poco va desheliéndose hasta conseguir el perdón y el honor ante el rey; con los dos fracasos de ayuda al monarca, "su señor natural", eliminados; con la intrincada peripecia en torno a la conquista de Valencia, reducida a un cerco progresivo, único y rápido en el Cantar; con la conquista de plazas anterior a la de Valencia, que históricamente ganó posteriormente; con la meta de Valencia, como colofón de todo el quehacer bélico del Cid; etc.

En definitiva, el autor estructura el Poema sin repetir acontecimientos guerreros, como los numerosos e intrincados en favor y en contra de los reinos moros y cristianos en tierras aragonesas, que entorpecerían al plan artístico del Cantar. Todo eso explica muchas de las aparentes inexactitudes que podemos apreciar.

He aquí el escalonamiento o hilo conductor del poeta tan pronto como pisa tierras no castellanas y siempre avanzando de O a E, según el plan artístico del Cantar:

a) Cuenca del Henares; incursiones desde Castejón y por Guadalajara y Alcalá (históricamente antes del destierro).

b) Cuenca del Jalón: incursiones por Fariza, Cetina, Alfama, la hoz del Jalón, Bubberca, Teca, Terrer, Alcocer; y lucha contra Fáriz, Tamín y Galve, sin duda, nombres símbolos de reyes enemigos.

c) Cuenca del Jiloca: incursiones desde El Poyo de Monreal a Daroca, Molina, Teruel, Celfa, río Martín, "mandados" a Zaragoza (históricamente, algunos fueron realizados hacia 1089).

d) Asiento de Tévar; incursiones desde el pinar de Tévar a Alcañiz y escalada a Monzón y Huesca (históricamente hacia 1082).

e) Asiento en el puerto de Alucat: incursiones a Huesca y a Montalbán, y batalla contra el conde Catalán (reducidas a una las dos de la historia).

f) Primeras operaciones en la costa levantina: Xérica, Onda, Almenar, Burriana.

g) Hacia la meta de Valencia: conquista de plazas claves y previas a la toma de Valencia (históricamente, algunas fueron conquistadas después de la capital).

h) Cerco y conquista de Valencia.

i) Defensa de Valencia en vida del Cid.

Entremezclado, las embajadas de Minaya (que históricamente tampoco pudo estar siempre con el Cid) al rey Alfonso que, poco a poco sin altibajos como en la historia, va mirando con mejores ojos al Cid hasta concederle su amistad y su favor, que tampoco sucedió en la realidad, al menos de esa forma, y, así, el Cid llega al reconocimiento pleno del Rey y tanto honor que puede entroncar a sus hijas con los herederos de Navarra y Aragón.

El resto del Cantar, que constituye la mayor parte, es novelesco inventado por el autor para urdir la despiadada sátira contra los Ansúrez-Beni Gómez. Forman parte de esta sátira el episodio del león en la corte de Valencia, el matrimonio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, la afrenta de Corpes, las Cortes de Toledo, los juicios de Carrión. Ciertamente los denostados Ansúrez-Beni Gómez tienen raíces históricas pero el tratamiento que el poeta les da en el Cantar es completamente novelesco. Así, don Diego y don Fernando fueron hijos de don Gonzalo y sobrinos del famoso don Pedro Ansúrez, pero, históricamente, los infantes de Carrión ni se casaron con las hijas del Cid ni hubo “posibles esponsales” y hasta pudo suceder que don Diego y don Fernando murieran sin haber conocido a las hijas del Cid.

Y claro que existieron las hijas del Cid, doña Cristina y doña María; pero el poeta las transformó en las novelescas doña Elvira y doña Sol para llevarlas sin trabas históricas por los caminos que interesaban a su creación poética.

Algo parecido con el histórico abad Sisebuto. En el campo novelesco, se movería mejor su inspiración con un abad no histórico llamado Sancho. Mejor así, para relatar sin cortapisas históricas las bellas escenas en el monasterio de San Pedro de Cardaña.

Novelesco es también el bellissimo episodio de la “niña de nuef años”.

Y novelesco es el cuento de las arcas falsamente llenas de riqueza (cuya fuente de inspiración pudo ser un cuento de la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso) con las que Martín Antolínez engaña a los próceres burgaleses Raquel y Vidas que no eran judíos, sino aristócratas burgaleses. Ni en el Cantar aparece la palabra judío ni en tiempos del Cid había judíos en la villa de Burgos (*inferius plebs Iudeorum incolebat*, dice la *Historia Compostelana*) y menos en la fortaleza del castillo, donde sólo habitaban los nobles y donde Martín Antolínez encuentra a Raquel y Vidas. El episodio

de las arcas es un cuento en el que Pero Abat se burla de los fabulosos próceres burgaleses Raquel y Vidas con una treta semejante a las que se usarían en los tratos codiciosos.

Y, quizá sobre una raíz histórica, las escenas novelescas de la despedida en San Pedro de Cardeña.



9. ESTUDIO LITERARIO DEL CANTAR.

9. 1. LA MÉTRICA EN EL *CANTAR DE MÍO CID*.

El *Cantar de Mío Cid* está formado por versos amétricos o anisosilábicos de asonancia monorrima, es decir, por versos que no tienen igual número de sílabas y riman en asonante.

Además, los versos son también bimembres: están divididos por una pausa o cesura que forman dos hemistiquios no necesariamente iguales; el primer miembro o hemistiquio suele ser más corto que el segundo.

Según Menéndez Pidal, "de las diez clases de hemistiquios que ofrece el *Cantar de Mío Cid*, sólo tres aparecen con alguna frecuencia: los de 7 sílabas (39,4%), los de 8 (24%) y los de 6 (18%); ya escasean bastante los de 5 (6,82%) y los de 9 (6,28%)".

La combinación más frecuente es de 7 (1^{er} hemistiquio) + 7 (2^o hemistiquio); y siguen las de 6 + 7; de 8 + 6; de 6 + 8;...

Estas características de los versos de los cantares de gesta españoles es una de las notas que los diferencia de los metros de la épica francesa que poseen mayor regularidad.

Los versos del Cantar están agrupados formando tiradas abiertas de asonancia monorrima, llamadas series o *laissez*, de un número variable de versos: hay series que tienen 3, que es la menor, y otras de hasta 190 que es la más larga.

Hemos observado también que, entre serie y serie, aparecen con frecuencia dos versos con rima distinta, como los 15-16, 720-721, 820-821, 1385-1386,..., que generalmente no consideran los editores como serie aparte y tratan de regularizar la rima con la serie anterior y posterior.

Hemos dicho que las series o laisses del Cantar son de asonancia monorrima, es decir, sólo son iguales los sonidos vocálicos a partir de la última vocal acentuada del verso.

Las rimas que aparecen en el Cantar son:

a...o, versos 1 al 9, de la serie 1:

*De los sus ojos tan fuertemente llorando,
Tornaba la cabeza y estábalos catando;
Vio puertas abiertas, postigos sin candados,
Alcándaras vacías, sin pieles y sin mantos,
Y sin halcones y sin azores mudados.*

.....

é...a, versos 10 al 14, de la serie 2:

*Allí piensan aguijar, allí sueltan las riendas.
A la salida de Vivar, tuvieron la corneja diestra,
Y, entrando en Burgos, tuviéronla siniestra.*

.....

á...a, versos 15 y 16, de la serie 3:

*Mío Cid Ruy Díaz por Burgos entraba,
En su compañía, sesenta pendones llevaba.*

.....

í...o, versos 65 al 68, de la serie 5:

*Martín Antolínez, el burgalés cumplido,
A mío Cid y a los suyos abastéceles de pan y de vino.
No lo compra que él se lo había consigo;
De toda provisión, bien los hubo abastecido.*

.....

Í...a, versos 274 al 278, de la serie 16:

*Inclinó las manos en la su barba bellida;
A las sus hijas en brazos las prendía;
Llególas al corazón, que mucho las quería.
Lloraba de los ojos, tan fuertemente suspira.*

.....

Son muy frecuentes las rimas en *ó* y en *á*.

Con rima en *ó*, versos 16 al 21, de la serie 3:

*Salíanlo a ver mujeres y varones;
Burgueses y burguesas por las ventanas son,
Llorando de los ojos, ¡ tanto sentían el dolor!
De las sus bocas, todos decían una razón:
¡Dios, que buen vasallo, si tuviese buen señor!*

.....

Con rima en *á*, versos 325-330, de la serie 18:

*Tañen a maitines con una prisa tan grande;
Mío Cid y su mujer a la iglesia van.
Echóse doña Jimena en las gradas delante del altar,
Rogando al criador cuanto ella mejor sabe,
Que a mío Cid Campeador que Dios le cuidase de mal:*

.....

Sin duda, las normas para la rima no eran tan exigentes como lo serían más tarde; por eso, las rimas en *ó* y en *á* que acabamos de ver podían formar asonante con *ó...e* y

con *á...e*, respectivamente, ya que, en el género épico, podían tenerse en cuenta o no la *-e* etimológica; e incluso admitir la *-e* paragógica, según el gusto de los cantares de gesta. Por esa razón, Menéndez Pidal, para regularizar las rimas en *ó* y en *ó...e*, que aparecen en la misma serie, interpreta así los ejemplos anteriormente citados, versos 16 al 21.

*Exien lo veer mugieres e varones
burgeses e burgesas, por las finiestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
De las sus bocas todos dizien una razón:
«¡Dios, que buen vassallo, si oviesse buen señore!».*

En los que admite una *-e* paragógica en *sone* y una *-e* etimológica en los otros versos.

Y, de la misma forma, las rimas en *á* con *á...e* de una misma serie, versos 325-330, anteriormente citados:

*Tañen a maitines a una priessa tan grande;
mio Çid y su mugier a la egleſia vane.
Echós doña Ximena en los grados delantel altare,
rogando al Criador quanto ella mejor sabe,
que a mio Çid el Campeador que Dios le curiás de male:*

En nuestra edición, hemos respetado las rimas tal y como aparecen en el manuscrito.

La rima de *o* con *ue* que tanta preocupación ocasionó a Menéndez Pidal, se explica porque *ue* no era más que una realización bimatizada de la *õ* tónica latina y, mientras los hablantes y poetas no fueran capaces de identificar cada una de esas bimatizaciones con las vocales *u* y *e*, no eran más que eso: realización o pronunciación