

DOI: 10.17234/SRAZ.65.48

UDK: 821.134.2.09

UDK: 821.134.2.09 Diego, E. de

Original scientific paper

Recibido el 25 de abril de 2020

Aceptado para la publicación el 25 de noviembre de 2020

El *Cantar de Mio Cid* desde la novela histórica: el caso de *Héroes*, de Enrique de Diego

Antonio Huertas Morales
Universidad Rey Juan Carlos
Antonio.Huertas@urjc.es

El presente artículo analiza la versión sobre la génesis y autoría del *Cantar de Mio Cid* que divulga *Héroes* (2007), novela de Enrique de Diego que ofrece una interesante solución de síntesis, decantándose y homenajando las teorías pidalianas, en cuanto a la doble composición del cantar y el origen de sus autores, pero en las fechas más comúnmente aceptadas en la actualidad, donde el cantar muestra su carácter fronterizo y un contexto histórico muy concreto: la batalla de Las Navas de Tolosa.

Palabras clave: *Cantar de Mio Cid*, novela histórica, Menéndez Pidal, autoría, épica

El año 2019 conmemorábamos el 150 aniversario del nacimiento de don Ramón Menéndez Pidal con la exposición *Dos españoles en la historia: el Cid y Ramón Menéndez Pidal* y la apertura al público, por parte de la Biblioteca Nacional de España, del códice único del *Cantar de Mio Cid* (CMC, a partir de ahora). Sobre la buena salud de nuestro primer clásico, muestra de su carácter transfronterizo (Peña Pérez 2005), y celebraciones de por medio, como la del octavo centenario de la copia del poema por Per Abbat (Funes 2007), simplemente remitiremos al exquisito trabajo de Crespo-Vila (2019).

La génesis y autoría del *Cantar de Mio Cid* ha sido uno de los grandes debates del hispanomedievalismo. Si, tradicionalmente, los estudiosos se ubicaban entre los dos polos representados por Menéndez Pidal y Smith, desde mediados del siglo XX y hasta hoy se han ido sumando argumentos que permiten concretar su fecha de composición a fines del siglo XII o comienzos del XIII –para Montaner (2007: LXXIX), sin apenas dudas, en las cercanías de 1200– aunque no faltan nuevas aportaciones sobre su paternidad, con una sorprendente capacidad para encontrar eco en los medios de comunicación, como la autoría árabe propuesta por Oliver (2008) y criticada por Molina y Montaner (2010), o sobre la identidad del propio personaje histórico, de nuevo revisitada y cuestionada (Moreta Velayos 2003), o directamente absorbido por la vorágine catalanizadora, como en el caso de Mandado (2015).

Queda fuera de nuestras posibilidades ofrecer un somero *statu quo* de todas las teorías al respecto. Nuestra intención se limita a analizar la versión que

ficcionaliza la novela *Héroes* (2007): una solución de síntesis que, no por ser literatura, deja de tener en cuenta el prolijo debate sobre la génesis, autoría y fecha de composición del CMC.

La novela de Enrique de Diego, autor de cierto renombre en la narrativa histórica de tema medieval, viene a cerrar la trilogía iniciada con *Corazón templario* y *La lanza templaria*, protagonizadas por Álvar Mozo, si bien *Héroes* es una apuesta coral (Huertas Morales 2015) que abarca no solo las vivencias de la milicia templaria, sino las de judíos, musulmanes y, sobre todo, las de la cuadrilla del conde de Monterroso, en lo que serán los pasos previos y la batalla de las Navas de Tolosa,¹ escenario especialmente grato para los autores de la última década, actos conmemorativos, una vez más, de por medio.

La obra se inicia en 1210, cuando no se renuevan las treguas con los almohades y el fantasma del desastre de Alarcos alarga su sombra sobre los territorios cristianos. Como sabemos por la historia, Inocencio III otorgará bula de cruzada y la batalla de Las Navas será una de las más determinantes en el declive del Islam en la Península. La juglaría recorre la novela, con Peire Cardenal en la corte, donde Alfonso VIII se queja por el gusto de Leonor, al igual que su madre aquitana, por los juglares (54-55). El monarca reitera sus lamentos cuando se hace la nómina de los que han pasado por la corte (82), algo que, sin desdibujar la realidad histórica, puesto que por entonces Castilla “volvió a ser lo que había sido en tiempos de Alfonso VII, centro preferido en España por los poetas occitanicos” (Menéndez Pidal, 1956: 88), no hace justicia a la generosidad con la que, por ejemplo, Borneil fue tratado por Alfonso VIII, “protector de juglaría” (Menéndez Pidal 1956: 105), y los magnates de la corte castellana (1956: 65).

En este contexto resulta imposible no identificar a Rodrigo Díaz con la cuadrilla de Monterroso como desterrados; o con Herminio, el Tostadinho, y María de Manrique en su huida, «a los que se cerraban los postigos de las puertas» (155); con los desvelos de Araceli, para, no sin sacar beneficio, alimentar a las tropas (532-533); con Martín Alonso, generoso como el protagonista de su cantar, oponiéndose a que Jean de Marigny ejecute prisioneros sin intercambiarlos o pedir rescate por ellos (528-529), o participándole al alguacil del concejo y a la mesnada real los desmanes de los ultramontanos con los judíos; o con Álvar Mozo, llamado «el Cid de nuestros tiempos» (93), recuperado, como el de Vivar, para la batalla de Las Navas a petición del propio príncipe Fernando (65).

Privilegio de la novela histórica es dotar de vida a aquellas épocas o biografías oscurecidas por la falta de documentación, de iluminar ese “grupo borroso de sombras quietas y taciturnas” (Menéndez Pidal 1956: 169) de los juglares épicos. Como hubiera hecho Larra con Macías, el trovador enamorado, De Diego pone nombre a los dos juglares que, para Menéndez Pidal, compusieron el CMC, respetando, además, el origen que les otorgaba el estudioso, si bien traslada la diferencia cronológica al carácter de ambos, bien distintos (69). De este modo, mientras que para Menéndez Pidal habría dos refundiciones, en 1110 y 1140, obra

¹ Se reeditó, de hecho, con el título de *Las Navas de Tolosa* (Elche, Rambla, 2012).

de “un poeta de San Esteban bastante antiguo, buen conocedor de los tiempos pasados, [...] muy cerca de la realidad histórica; y hubo un poeta de Medina, más tardío, muy extraño a los hechos acaecidos en tiempos del Cid, y que por eso poetizaba más libremente” (1961: 148), nos encontramos con Martín Alonso, oriundo de Gormaz, hijo de mercader y a quien la recitación de un trovador cambiaría el destino; y a Sancho de Medinaceli, con ínfulas nobiliarias y de origen incierto², más aficionado a las tabernas. El primero, preocupado por la gloria de su composición, recibe un trato benévolo en la novela: muere, al lado de Teobaldo de Blazón, en Las Navas, donde descubrirá que “vivir las gestas era mucho más difícil que escribirlas” (605). El segundo, enamorado de Leonor, será ajusticiado por la muerte del padre de esta, si bien su destino no deja de sorprendernos mediante otra fabulación autorial:

–[...]El caso es que [...] tenía talento. Mientras estuvo conmigo nunca compuso nada el haragán, mas aquí me ha dejado, como herencia, un magnífico cantar. ¿Os leo?

–Tal y como lo encomiáis, ardo en deseos.

–Se llama Cantar de Fernán González. Así se llamaba el primer conde de Castilla y narra cómo esta tierra devino en reino. Os leeré sólo algunos versos, para no cansarnos (479).

Sin embargo, los rasgos de su biografía asociados a la composición del CMC no se agotan ahí. Menéndez Pidal afirmaba que el primer autor no era un eclesiástico, como quería la crítica individualista (1961: 183), pero del CMC se desprenden innegables conocimientos de derecho, lo que llevó a Smith a la identificación directa de su autor con el Per Abbat del colofón, hipótesis matizada años más tarde, pero manteniendo “A modo de conjetura [...] que nuestro poeta pudo estudiar derecho en Francia –Montpellier, París, Orléans– en el decenio de 1190” (Smith 2001: 47), detalle que retoma Enrique de Diego: el encuentro entre ambos juglares se produce en Montpellier. Allí, Martín estudiaba leyes y destacaba en el trívium, pero sin querer acatar la voluntad paterna. El primero versifica, el segundo rasga el laúd y representa, si bien es responsable de las tiradas sobre la infamante conducta de los infantes de Carrión para con las hijas del Cid (73), siguiendo seguramente también a Menéndez Pidal, para quien “El Cantar de Corpes es, indudablemente, el más refundido por el poeta de Medinaceli” (1961: 1995).

Tras pasar por la corte, los dos juglares de De Diego son acogidos en San Pedro de Cardeña “monasterio tan ligado al Cid, donde yacen Ruy Díaz y su esposa, y donde se guardan tantos recuerdos suyos, desde sus espadas a su escaño y su tablero de ajedrez. Allí se custodian sus documentos” (86-87), donde podrán completar el CMC y el canónigo Pere Abbat,³ descrito sencillamente como

² Podría tratarse de un guño al posible origen mozárabe que Menéndez Pidal (1956: 180) señalaba para este segundo juglar.

³ Para darle lógica al 1207 del colofón del manuscrito único como *terminus ante quem*, tendríamos que suponer que el borrador ya lo contenía (muchos son los indicios de que la obra de los juglares aún no estaba terminada antes de ese 1210 donde se inicia la novela) y el Pere Abat de la ficción lo copió en los manuscritos ideados como propaganda.

“canónigo de la arciprestal primada” (87), será el encargado de distribuir copias entre los juglares y dispersarlas por Castilla. Poco más se nos dice de ese Pere Abbat, por lo que se distancia de las hipótesis de Smith (1977) sobre el falsificador del apócrifo de Lecenio, ese abogado laico burgalés con hijos, posiblemente formado en Francia y versado en la épica francesa y en clásicos latinos, que sirvió al monasterio de Cardaña, y lo acerca al más esquivo de Zaderenko (2008, 2009), si bien pudieran ser el mismo.

Resulta llamativa la alusión de Martín Sancho sobre la jura de Santa Gadea, episodio hoy descartado como histórico (Peña Pérez 2009; Montaner 2007: LII), que debemos entender incluida en la obra, puesto que, con el aval del infante, no será deturpada. Más allá de señalar un lapsus de Enrique de Diego, podemos pensar que sigue a Puyol y Alonso, para quien «la *jura en Santa Gadea* [...] es un cantar de los de *Mío Cid* y quizá de los que figuraban en la parte perdida del *Poema*, ya que tan á maravilla prepara y explica la causa del destierro» (1911: 28). Se correspondería, por lo tanto, con los versos faltantes en el interior del manuscrito único, si bien la pérdida de la primera página, reconstruida por Menéndez Pidal, tendría en la ficción literaria otra explicación, tal y como le relata Sancho de Medinaceli a Martín Alonso:

Por un inexplicable descuido –[...]– las copias salidas de San Pedro de Cardaña, y las que luego habían ido siendo a su vez reproducidas, omitían el nombre del autor –él– y, de manera harto curiosa, no sucedía con el encargado de las copias, Pere Abbat. [...], Martín Alonso había conseguido ser recibido por el arzobispo de Toledo para presentarle su queja. [...]. Don Rodrigo tomó buena nota, más comprendería –indicó– que en medio de la agitación presente el olvido de una simple nombre en los pergaminos parecía bien poca cosa, aunque para él fuera de importancia capital. ¿No era mayor el bien obtenido por el fervor que levantaba el cantar? ¿Acaso no sabían bien todos quién era el autor? (476-477).

Conseguirá la composición de ambos juglares alcanzar un rotundo éxito, tanto que “se declamaba por todos los rincones de Castilla y en el campamento la soldadesca se lo sabía de memoria; muchos eran capaces de recitar partes enteras sin el más mínimo fallo” (476). La obra de los juglares se granjea incluso la admiración de Teobaldo de Blazón, que busca al autor de esa “obra maestra, que recordarán los siglos”, para mostrarle su reconocimiento:

[...]. Lo encontró declamando estrofas del *Cantar de Mio Cid*. Los oyentes soñaban con la gloria y con elevarse, mediante proeza y presura, a la condición de señores. Esas miradas no las conocía Teobaldo y le llamaban vivamente la atención.

–Si destacan en la batalla, si por su valor se hacen merecedores, podrán ganar tierras incultas. Es como una nueva Castilla que precisa colonos –le explicó Martín al conde del Poitou.

–Vuestro cantar es la mejor arena para estas gentes –ensalzó Teobaldo (510).

El fragmento seleccionado nos avanza ya dos aspectos de la génesis del CMC que, por su relevancia, hemos preferido dejar para la el final: su carácter fronterizo y la fecha de composición. Como acertadamente señala Crespo-Vila (2019: 311), De Diego traslada el espíritu que Montaner (2007) nota en el CMC, cantar de frontera donde no hay radical alienación sino, más bien, razones prácticas, claro en las vivencias de la cuadrilla de Monterroso, huidos de la justicia que buscan fortuna en nuevas tierras, en las pretensiones de las milicias y, especialmente, en la nueva realidad de Higinio, que “tenía ese ánimo agitado de los hombres de frontera” (355), donde cobran protagonismo “las viejas canciones de gesta para motivar a la emulación, y se componían y declamaban otras nuevas en las que los mismos oyentes resultaban ser los protagonistas” (589-590).

Había por todas partes mozos bravucones, dispuestos a cortar la cabeza a los moros. Menudeaban los alardes de las milicias concejiles. Las posadas estaban a reventar y quienes iban a marchar al combate hacían peregrinaciones de una a otra, exhibiendo sus armas y presumiendo de su valor que los había ricos y nobles, como otrora sucediera con quienes luchaban al lado de Mío Cid, cantar que estaba de moda y cuyos versos todos se sabían de memoria (312).

Según la ficción, abundantes fueron las copias realizadas, obedeciendo a un plan perfectamente preestablecido: la circulación del CMC, copiado por los amanuenses en los cenobios y recitado por los juglares en los caminos, forma parte de la propaganda ideada por Ximénez de Rada –afirma que “nuestros antepasados godos acudían al combate entonando cantos. Y hemos querido saber si vuestro cantar era a propósito para retomar aquella bella costumbre” (82)– ante el inminente enfrentamiento de Las Navas:

–[...] Hoy se canta por todo el reino y por toda la Cristiandad. En todos los lugares se recibe con los brazos abiertos a esos juglares. En los castillos de los señores, donde amenizan sus veladas, y en las plazas de los villorrios, donde concurren hombres y mujeres para escucharles.

–Y ¿bien? –apremió el monarca

–Pues que serían unos magníficos heraldos de la cruzada. Éstos no son los tiempos del papa Urbano, cuando la primera cruzada. Les enviaríamos a cortes y ciudades y serían nuestras mejores predicadores (59).

Sigue De Diego, por lo tanto, entre otros, a Michael (1989: 45), para quien “quizá no sea demasiado atrevido pensar que un poema que exalta en la figura del Cid al hombre que logra objetivos por su propio esfuerzo en tierras de moros, pudo haber sido empleado para alistar reclutas durante el período de transición que precedió al nuevo e irrefrenable avance cristiano iniciado en 1212”; pero, sobre todo, a Fradejas Lebrero, primero en señalar Las Navas como marco: “El Rey hubo de pensar que para que tan excelente cruzada alcanzara copia tal de tropas había que preparar el terreno. Anuncia de modo impersonal botín, riqueza, franquicias y honra; nada mejor que un *panfleto* religioso, heroico, nacional y propagandístico como el Poema” (1962: 56). No obstante, también Menéndez Pidal (1956: 91) reconocía que “la utilidad de los juglares como propagadores de opinión [...] se mostró de un modo eficaz para Castilla al verse el reino puesto

en fuerte peligro con ocasión de la pujante invasión almohade. Heroicos acentos como los del viejo Marcabrú volvieron a resonar cuando Alfonso organizaba la resistencia (1211) y cuando el Papa hacía predicar por Francia la cruzada española”.

Por lo tanto, y aunque hemos tenido que elidir otras cuestiones abordadas en la novela, como el gusto castellano del cantar frente al francés o la reivindicación de su historicidad, podemos concluir afirmando que la novela de Enrique de Diego, con todas las licencias que se quiera, presenta una síntesis entre lo que creemos homenaje a las teorías pidalianas, en cuanto a la doble composición del cantar y sus autores, y su carácter de pragmatismo fronterizo, al ubicar su génesis en las fechas más comúnmente aceptadas en la actualidad, concretamente inicios del siglo XIII, y aprovechado como propaganda para la batalla de Las Navas.

Bibliografía

- Crespo-Vila, Raquel (2019). *La materia cidiana en la actualidad (2000-2018): un catálogo posmoderno*. Universidad de Salamanca. Tesis doctoral.
- Diego, Enrique de (2007). *Héroes*, Madrid: Martínez Roca.
- Fradejas Lebrero, José (1962). *Estudios épicos: el Cid*, Ceuta: Instituto Nacional de Enseñanza Media.
- Funes, Leonardo (2007). Los estudios cidianos en el octavo centenario de la copia de Per Abbat, en: *Medievalismo*, 17, pp. 313-335.
- Huertas Morales, Antonio (2015). *La Edad Media contemporánea*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- Mandado, Lluís Maria (2015). *El Cid de València era català*, Girona: Biblioteca Oculta.
- Michael, Ian (ed.) (1989). *Poema de Mio Cid*, Madrid: Castalia.
- Menéndez Pidal, Ramón (1956). *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón (1961). Dos poetas en el *Cantar de Mio Cid*, en: *Romania*, 82.326, pp. 145-200.
- Molina, Luis y Alberto Montaner (2010). El *Cantar de Mio Cid* y su supuesta autoría árabe, en: *Al-Qanṭara*, XXXI.1, pp. 311-323.
- Montaner, Alberto (ed.) (2007). *Cantar de Mio Cid*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Moreta Velayos, Salustiano (2003). Entre la historia y la literatura: el Cid. La creación de un personaje histórico, en: *Memoria, mito y realidad en la historia medieval* [coords. José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez], Logroño: IER, pp. 363-380.
- Oliver, Dolores (2008). *El Cantar de Mio Cid: génesis y autoría árabe*, Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
- Peña Pérez, F. Javier (2005). El Cid, un personaje transfronterizo, en: *Stud. hist., H.^a mediev.*, 23, pp. 207-217.
- Peña Pérez, F. Javier (2009). *Mio Cid el del Cantar*, Madrid: Sílex.
- Puyol y Alonso (1911). *Cantar de gesta de don Sancho II de Castilla*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

Smith, Colin (1977). *Estudios cidianos*, Madrid: Cupsa.

Smith, Colin (ed.) (2001). *Poema de Mio Cid*, Madrid: Crítica.

Pjesma o Cidu iz očišta povijesnog romana: Héroes Enriquea de Diega

U članku se analizira verzija o nastanku i autorstvu *Pjesme o Cidu* koju Enrique de Diego iznosi u svojem romanu *Héroes* (2007), u kojem nudi zanimljivo rješenje sintetizirajući dosadašnja istraživanja. S jedne strane, priklanja se i odaje počast teorijama Menéndeza Pidal glade dvojnog stvaranja djela i porijekla autora. S druge strane, smatra, kao i većina suvremenih stručnjaka, da je djelo nastalo u vremenskom razdoblju koje se ocrta u karakteru *Pjesme o Cidu* i vrlo konkretnom povijesnom kontekstu: Bitci kod Las Navas de Tolosa.

Ključne riječi: Pjesma o Cidu, povijesni roman, Menéndez Pidal, autorstvo, epika

