

La construcción contradictoria del *Cantar de Mio Cid*, un producto de la apelación a modelos de diferentes géneros literarios

The contradictory construction of the *Cantar de Mio Cid*: a result of resorting to models from different literary genres

Janin, Erica

Erica Janin bonifacio_vino@yahoo.com.ar
Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina

Cuadernos de Historia de España
Universidad de Buenos Aires, Argentina
ISSN: 0325-1195
ISSN-e: 1850-2717
Periodicidad: Anual
núm. 90, 2023
revistaihe@gmail.com

Recepción: 15 Abril 2023
Aprobación: 01 Septiembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/807/8074778004/>

Resumen: En este trabajo relevaremos algunos de los rasgos peculiares que distinguen el *Cantar de Mio Cid* de otros poemas épicos medievales y lo apartan de los tópicos más comunes: madurez, mesura, relevancia de los personajes femeninos, jovialidad, materialismo. Intentaremos reflexionar acerca de la causa de estos desvíos haciendo hincapié en la relación entre las parejas mesura/desmesura y materialismo/trascendencia.

Palabras clave: Codicia, Historiografía medieval, Poesía épica castellana.

Abstract: In this paper, we will highlight the peculiar features that distinguish the *Cantar de Mio Cid* from other medieval epic poems, insofar as it deviates from the most common clichés: maturity, moderation, the relevance of the female characters, joviality, and materialism. We will try to reflect on the cause of these deviations, emphasizing the relationship between the pairs of moderation/ immoderation and materialism/ transcendence.

Keywords: Greed, Medieval historiography, Castilian epic poetry.

Todos estaríamos de acuerdo a priori en afirmar que el *Cantar de Mio Cid* es una obra de la literatura española que pertenece al género épico, con las particularidades que tiene el género en la Edad Media. Sin embargo, todas esas categorías ameritan una definición y una discusión: ¿qué es una obra?, ¿qué es literatura?, ¿qué es española?, ¿qué es medieval?, ¿qué es un género?, ¿qué es épica?, etc. No sería pertinente que abordáramos extensamente todos esos conceptos, pero sí que intentáramos definir, o aunque sea caracterizar someramente, algunos de ellos para evitar los acercamientos demasiado intuitivos.^[1]

Bremond define Género Literario como un conjunto virtual de obras con una finalidad artística, en general escritas, que pueden ser reagrupadas en una misma clase y designadas con un mismo nombre porque presentan un cierto número de rasgos distintivos en común, tanto a nivel temático y formal, como en cuanto a los usos institucionales (Bremond, 1998: 23). Pero, a pesar de que

la definición parece, a primera vista, útil y acertada, es sumamente complicado establecer cuáles de esos rasgos son inherentes a la literatura épica medieval y cuáles de ellos separan, por ejemplo, el cantar de gesta de la épica culta (si esa diferenciación existe y es relevante). Tampoco podemos establecer si a la hora de definir "cantar de gesta" importan más los elementos formales o los temáticos, o si el verso regular es más inculto que el regular, etc. Y esto nos conduce directamente a la pregunta acerca del límite de las clasificaciones y la utilidad de las taxonomías exageradamente puntillosas que enfrentan de manera radical, por ejemplo, épica medieval y *roman*, cantar de gesta y épica culta, cantar de frontera y cantar de cruzada, sin atender que en ocasiones los límites son borrosos, hay migración de elementos o fenómenos de posible hibridación; amén de los rasgos propios de cada obra que no siempre se explican en correlación con los modelos.^[2]

Por otra parte, la proliferación de definiciones complica la tarea de adscripción de una obra al género o su exclusión. Una definición muy estricta puede dejar fuera del género muchas obras; una muy amplia puede incluir obras muy disímiles. Por esta razón, preferiremos definiciones moderadamente amplias, o para no ser exageradamente taxativos, conjuntos de rasgos de pertenencia. Para relevarlos nos apoyaremos en una recomendación de Tinianov que sugiere agrupar obras mediante el cotejo de "elementos dominantes" (2004: 97). De modo que, cruzando las propuestas de Bremond y Tinianov, podríamos afirmar que los elementos dominantes estarían constituidos por unos temas, unas formas y unas funciones (dominantes) que los críticos en la actualidad advertimos como inherentes al género épico medieval o más ampliamente a la poesía heroica medieval.

Dada la exigua cantidad de cantares de gesta castellanos, para pensar en una definición amplia de épica, o en un conjunto amplio de rasgos, que nos permita comparar el *Cantar de Mio Cid* con un cantar de gesta canónico como el *Cantar de Roldán* (y no perdemos de vista que la idea de canon también merece una discusión), pero también incluir otros textos canónicos del ámbito castellano, con tintes épicos, como el *Poema de Fernán González*, recogimos algunos elementos en común que nos hacen pensar que son parte de un mismo grupo.

Decidimos sumar al corpus de comparación un texto más controvertido desde el punto de vista de su clasificación, pero pertinente de acuerdo a sus rasgos y a su localización espacio-temporal, puesto que fue compuesto dentro de los mismos límites de espacio y tiempo que el *Cantar de Mio Cid*: el *Libro de Alexandre*.^[3] Esto nos permite delimitar un grupo respetable de comparación de poemas heroicos, con características épicas, con algunos elementos en común y otros muy diferentes; a sabiendas de que una obra pertenecerá o no a un mismo conjunto genérico según sean los límites de la definición más estrictos o más laxos. Comentaremos brevemente los rasgos en común, para centrarnos luego en lo que más nos interesa, que son las rarezas o desvíos que propone el *Cantar de Mio Cid*, para reflexionar de dónde pueden venir, o al menos para aventurar una hipótesis.^[4]

Hay estudios muy conocidos que exponen las constantes que presentan estas obras: el enfrentamiento con un enemigo externo que porta una identidad distinta, seguido de un enfrentamiento en el interior del bando de los que comparten una identidad. Un héroe que se destaca, con luz propia, y que posee un cuerpo de virtudes tanto morales como guerreras (y en ocasiones políticas).

Formalmente son producciones en verso; en general, en un lenguaje arcaico.^[5] Para los casos que elegimos se pueden agregar, a los obvios, algunos otros elementos en común:

1) Una situación inicial vergonzante para el héroe que se revierte a través de la lucha, que nos permite advertir la existencia de un mandato épico/ heroico que se ejerce en ese sentido: se comprueba en la *Chanson de Roland*, donde Carlomagno revierte una derrota catastrófica de la que habían sido víctimas Roldán y la retaguardia del ejército; en el *Cantar de Mio Cid*, que parte pobre y humillado al exilio, como punto inicial de un camino que lo llevará a ser señor de Valencia; en el *Libro de Alexandre*, que propone un héroe que a los doce años consigue darse cuenta de la situación desventajosa de su pueblo y a partir de allí inicia su expansión, y en el *Poema de Fernán González*, que nos presenta una Castilla empobrecida y sometida que cambia su destino.^[6] 2) La importancia del honor (como valoración personal), de la honra (como valoración social) y de la fama (como perdurabilidad del buen nombre en el tiempo y en la memoria de la comunidad) también se evidencia como una constante en los textos que comparamos. 3) Otra constante es la aparición moderada de elementos sobrenaturales como marca de la predilección divina. Es decir, favores de Dios (como milagros, intervenciones de santos, sueños premonitorios, revelaciones proféticas, etc.) que indican que, justamente, Dios apoya al héroe y la causa que el héroe impulsa; de modo que la empresa bélica adquiere una dimensión sagrada. 4) Puede citarse, como otro de los tantos rasgos compartidos, la actitud de rechazo hacia el descanso en general, que se advierte como absolutamente impropio en tiempos de guerra. Parte de la superioridad de los protagonistas en relación con el resto de los mortales reside en el hecho de que mientras los demás duermen o se dan el lujo del ocio, ellos planifican acciones políticas o bélicas para velar por sus súbditos o compañeros, lo cual los convierte, al mismo tiempo, en paradigmas a imitar y ejemplos justificativos de la clase de los guerreros, que sostiene sus privilegios en el ejercicio del mester de la defensa de las otras dos clases. O bien son insomnes porque piensan mucho y no pueden dormir, o bien cuando duermen se les aparece un ángel y los obliga a cabalgar, o les informa que hay una guerra en la que tienen que intervenir, como le ocurre a Carlomagno en el final de la *Chanson*.

Sin embargo, en el *Cantar de Mio Cid*, hay una serie de elementos algo extraños, que son los que más han llamado la atención de la crítica: ¿Qué ocurre con esos elementos? ¿Podemos saber de dónde vienen? Y, sobre todo, ¿por qué están ahí? Es pertinente que nos hagamos estas preguntas, pero sin dejar de preguntarnos, al mismo tiempo, si estos elementos llamaban, del mismo modo, la atención de los lectores o auditores medievales.

Hemos recogido algunas de las cuestiones que han atraído la atención de la crítica: 1) las mujeres, además de ser personajes positivos, ocupan un lugar de importancia en la historia; 2) el buen humor constante de Rodrigo; 3) la medida del héroe (un tópico en la reflexión crítica); 4) el héroe entrado en años y 5) la apelación constante a lo material.

En relación con los tres primeros elementos (las mujeres, el buen humor y la medida), sin desechar otras posibles explicaciones, creemos que los tres proceden de un mismo lugar, de otro género (o código) más o menos contemporáneo del *Cantar*, en boga en ese momento, del que son parte constitutiva. Estas tres cuestiones, que no son sino tres modos de apartarse del camino por el que

regularmente transitaba un cantar épico están estrechamente relacionadas entre sí, y se vinculan, en mayor o menor grado, por cumplimiento o violación, al código literario de la Cortesía.

Aunque las mujeres no tienen un rol proactivo en la trama, adquieren, sin embargo, un lugar de muchísima importancia si se compara el Cantar con otras obras similares. En el caso paradigmático de la *Chanson de Roland*, al menos en la versión de Oxford, la aparición de mujeres es, en general, referencial y secundaria. Por ejemplo, Alda, la novia de Roldán, emerge en una mención que hace su hermano Oliveros, y luego muere de pena por la noticia de la muerte de su amado en su segunda y última aparición.^[7] En la vida de Alejandro, relatada en el *Libro de Alexandre* castellano, hay una mujer vinculada al héroe con un rol preponderante, pero ese rol es extratextual, porque no lo ejerce en la historia que relata el poema. Talestris se acerca a Alejandro con la única finalidad de gestar un hijo; y a pesar de que su condición de guerrera es indiscutible, sus actividades bélicas no se narran en el texto. En el *Poema de Fernán González*, la infanta doña Sancha se destaca en una escena que sigue de cerca los estereotipos de la *fin' amors*, y si bien se ve en ella una iniciativa vinculada a la acción, su protagonismo se contiene en los límites de ciertos episodios.^[8] Esta peculiaridad del Cantar ha derivado en una incertidumbre en la crítica: ¿por qué la venganza de los enemigos se ejecuta sobre las hijas y no sobre el héroe, como sucedía regularmente en este tipo de obras?

Uno de los ejes de la Cortesía, según Zumthor (1972b) -evidente, en la literatura ligada a la *fin' amors*- es el trato particular de los caballeros hacia las damas, sostenido en la bondad, la suavidad y la humildad. Este modelo de conducta es propio de Rodrigo y está totalmente ausente en los antagonistas, los infantes de Carrión y su bando. El conflicto central del segundo movimiento de la obra tiene que ver con que la mayor de las cobardías es cometida contra mujeres indefensas: doña Elvira y doña Sol, las hijas del Cid. La falta de valor de Diego y Fernando les impide ejecutar su venganza injustificada sobre Rodrigo y eligen a dos mujeres como víctimas, lo que constituye una evidente violación de la ética cortés. Semejante acto de cobardía va mezclado con codicia, con deslealtad hacia el Cid, que para entonces era su señor, y con soberbia, pues toman a sus esposas como inferiores al maltratarlas como a dos animales. Al grupo de mujeres podemos sumar a Ximena, la esposa del Cid. Aunque las tres adquieren protagonismo en la línea del drama familiar, que gira en torno a ellas, poseen una característica en común: su rol pasivo, tanto frente a los mandatos paternos como de cara a los designios divinos, acatados siempre con sumisión.

Esta aceptación obediente de la voluntad de seres que se presuponen jerárquicamente superiores nos obliga a un paréntesis en la exposición para hacer referencia a la inclusión de elementos de otro género también de moda: la Hagiografía, esos relatos de vidas de santos tan exitosos en la Edad Media. Vemos a Ximena que, como esposa sufriente, frente a las injusticias que se cometen contra su esposo, solo encuentra viable el camino de la oración que remite a la providencia la función de reparación de la deshonra padecida. Y a las hijas del Cid, atormentadas en una especie de martirio, como damnificadas plenamente inocentes que, como ha comentado la crítica, asumen el rol de víctimas pacientes; de manera que tanto una como las otras se adecuan al modelo hagiográfico de santas devotas o mártires que rezan y sufren.^[9]

En cuanto a los otros dos elementos vinculados a la Cortesía, el buen humor y la medida, de rara referencia en los textos épicos medievales, debemos recordar que según de Riquer las virtudes fundamentales de la Cortesía son tres: jovialidad, medida y largueza (1978: 88-89). La jovialidad supone una buena predisposición de carácter (buen humor) y es independiente de la edad, pues no hace falta ser joven para ser jovial. La medida implica dominio de uno mismo, sensatez, sentido de la justicia y, en algún punto, humildad; en tanto la última de las virtudes, que es la largueza, exige ser generoso con los propios bienes. Si bien todos son valores asumidos por el Cid y sus hombres, decidimos excluir la largueza -atributo que conforma la trilogía virtuosa por excelencia de la Cortesía- de la lista de rarezas del Cantar, porque la generosidad se promueve como cualidad del estamento de la nobleza en casi todos los géneros u obras que exaltan la clase. Por consiguiente, se registra también en la épica, y no solo ni estrictamente ligada a los bienes materiales, dado que ningún héroe duda en dar incluso la propia vida cuando hay que darla. Sin embargo, la medida y el buen humor parecen dos características singulares de Rodrigo.

Los héroes épicos son, en general, desmesurados; de ahí sus finales normalmente trágicos (basta con recordar a Roldán). Esto tiene probablemente que ver con el sentimiento de vergüenza o humillación, que genera en ellos una especie de rabia frente a la situación de desventaja que desean revertir. En el Cantar el sentimiento se atempera cuando esa humillación inicial se cruza con la particular medida del Cid. Y tal vez sea su accionar medido el que explique literariamente que Rodrigo, a pesar de ser un héroe, no sucumbe en un final trágico. Rodrigo no es un personaje trágico y nunca se toma las cosas a la tremenda, en los peores momentos hace bromas, tiene buen humor, es jovial. Y en varias ocasiones se lo muestra sonriente. Es alegre de manera medida. Y esta innovación que implica un héroe medido, como reconoce unánimemente la crítica -porque lo que activa la narración normalmente es la desmesura del héroe (*Canta, oh Diosa, la cólera del Périda Aquiles...* Esto quiere decir que es la *hybris*, la desmesura, la que precipita la acción -y el relato- en *La Ilíada*)-, esta rareza llega a tal punto que, ante la afrenta que se desarrolla en el Robledo de Corpes, Rodrigo va a exhibir un dominio de sí mismo, casi inverosímil, que nos pasma como lectores.^[10]

Si bien estas son las virtudes axiales de la Cortesía, hay otros elementos menores a los que hay que prestar atención porque la relevancia de estos elementos secundarios en el Cantar está seguramente en función de acoger el modelo cortés hasta en sus detalles más secundarios.^[11] Uno de los casos más evidentes es el referido a los atuendos; o mejor dicho la adecuación a una etiqueta que juzga implícitamente los atuendos y las maneras de los personajes. Rodrigo maneja el arte de la adecuación a este tipo de normas: va a la batalla aparejado de la manera correcta, y en parte por eso vence al conde de Barcelona -que lo considera un *malcalzado*-, cuyo exceso de elegancia le juega una mala pasada. Y reserva la ostentación para presentarse en las cortes donde deja a todos boquiabiertos con sus lujosos ropajes. Otros de sus antagonistas, al igual que el conde -en claro contrapunto con Rodrigo-, carecen de talento para ajustarse a las reglas: Diego González se ensucia cuando quiere esconderse cobardemente del león (vv. 2290-2291) y Asur González, lejos de la conducta equilibrada que siempre exhibe el Cid, arrastra su manto y tiene halitosis a causa de su ebriedad (vv. 3373-3375).^[12]

La medida, asociada a la ética de la Cortesía, se puede vincular con otra rareza de Rodrigo: su madurez. Salvo en pocos casos, como el de Carlomagno, es infrecuente que los héroes sean tan mayores. Es por eso por lo que Bowra dice que, en general, la carrera de un héroe empieza temprano (Bowra, 1952: 95). Esta particularidad de la madurez del Cid es corriente en la literatura sapiencial, donde el hombre mayor y padre se asocia a la figura del sabio, que por experiencia de vida adquirió saber práctico, aplomo y capacidad de análisis, cualidades raras en los jóvenes. Basta pensar en los espejos de príncipes o incluso en obras de ficción. Sin salir del ámbito hispánico podemos recordar en este último sentido, los "Castigos del rey de Mentón" en el *Libro del caballero Zifar*.

Algo similar vemos en la literatura ejemplar, donde se asocia vejez y sabiduría. Incluso, vejez y astucia, pues no siempre la experiencia da como resultado un saber que eleva al ser humano, a veces es simplemente un repertorio de recursos prácticos para sortear problemas concretos.^[13] Pero, también, hay rasgos o usos en el Cantar vinculados directamente al formato del *exemplum*, ese relato breve que deja una enseñanza en forma de moraleja final. Cuando los infantes son finalmente sancionados por la afrenta a las damas, una máxima cierra el episodio. Muy al estilo de las sentencias de los *exempla*, en los versos 3706 y 3707 se dice: "¡Qui buena dueña escarneçe e la dexa despuós / atal le contesca, o siquier peor!"^[14].

Entonces, podemos distinguir un gran relato cargado de ejemplaridad, como es el Cantar en su totalidad, que alberga, al mismo tiempo, relatos más cortos, que funcionan como episodios en la trama narrativa, que siguen la forma del *exemplum* o la forma del cuento tradicional, como en el caso de la estafa a los prestamistas Rachel y Vidas.^[15] En este último caso se proponen, como en muchos cuentos tradicionales, distorsiones grotescas de las costumbres cortesas, que no tienen una finalidad ejemplar, sino que solo buscan causar risa. Parte de la crítica se ha preguntado ¿Cómo es posible que un héroe épico sea un estafador? ¿Cómo el Cid, que en otras ocasiones es tan honorable, estafa? Lo cierto es que el episodio diseña un perfil localizado de Rodrigo que entra en contradicción con el Rodrigo que adhiere a los ideales de la Cortesía, y funciona como un paréntesis cómico.^[16] Probablemente estas piezas y elementos se utilicen para condimentar la trama, como recursos o tópicos de otros géneros que se asimilan. Funes afirma que las grandes unidades narrativas del Cantar presentan cierta autonomía; esto genera alguna que otra incoherencia desde la óptica actual de lectura que muy probablemente el público medieval no tenía en cuenta a la hora de juzgar los méritos de la obra (282).^[17] Es posible que suceda algo similar con el diseño del perfil de Rodrigo en algunos episodios como el de los prestamistas (u otros) que a veces parecen entrar en contradicción con episodios anteriores o posteriores.

Entre las certezas, sabemos que tenemos un texto preponderantemente épico; pero que acepta elementos característicos de otros géneros, que hacen a su originalidad y a su rareza dentro del conjunto de los poemas heroicos. Estos elementos diferentes que enriquecen la trama se aceptan, no en tono de parodia, sino seguramente como recursos de otros géneros en boga que eran del gusto del público. Y ahí es donde toman cuerpo, para nosotros, algunas de las contradicciones de Rodrigo y algunas de sus singularidades: es más viejo de lo que corresponde, y ser entrado en años es una virtud más de sabio que de héroe, es más

mesurado en la batalla y en el trato con los otros que sus pares, y esa es una virtud de otro género; es alegre, jovial; se preocupa por lo material cuando otros héroes ni mencionan esas cuestiones. Encarar el problema del perfil del autor abriría otra discusión enorme. Si pensamos en un autor conocedor de otros géneros (no diremos culto para no entrar en polémicas innecesarias), es atinado concluir que un autor con tal perfil bien pudo haberse servido de esos elementos para enriquecer la trama. Sin embargo, tal vez sería también pertinente reflexionar acerca de la posibilidad de una obra producto de la hibridación genérica o del maridaje de elementos de diferente origen.^[18] Este fenómeno no es extraño a los modos de componer de la época, pues su contemporáneo, el *Libro de Alexandre*, un texto a medio camino entre el relato con tintes épicos y el relato caballeresco, obedece a esa lógica de producción.

Volviendo al tema de la estafa, y en relación con el héroe que tiene que gestionar los recursos para su empresa bélica, está el último tema que anunciamos: la importancia de los bienes materiales. Siempre se ha hablado de la ética de frontera en el *Cantar*, que trae consigo otra singularidad: que el héroe sea de la nobleza baja.^[19] A pesar de ello, pero sin negarlo por ser a esta altura una verdad autoevidente, las referencias constantes a los bienes materiales tal vez tengan que ver con algún afán de autenticidad; por supuesto si aceptamos que podía haber detrás de la composición un deseo de difusión de noticias cidianas. De acuerdo con nuestros parámetros de clasificación (que no son los medievales), la obra es épica, literaria; pero, volviendo a la pregunta de su recepción primigenia, quizás tenía inicialmente alguna pretensión historiográfica, como parecen atestiguarlo algunas de sus prosificaciones cronísticas. A este respecto, Montaner propone un concepto que creemos que es fundamental para comprender un poco mejor la función del *Cantar* y de otras obras épicas: la historificación, entendida como la capacidad de convertir los argumentos, para el auditorio, en materia histórica aunque no tuviesen ningún respaldo en los hechos (Montaner, 2015: 30).^[20] Y traza luego un paralelo entre épica e historiografía medieval, género en el que muchas veces se recurre a la arquetipación de hechos y personajes, se dan por ciertas deducciones vinculadas a sus motivaciones de acuerdo a la verosimilitud de su perfil psicológico, o se afirman causas y consecuencias de determinados acontecimientos que en verdad son meras posibilidades, sin separar datos de conjeturas (47).^[21] Por estas razones, la historificación debe considerarse un procedimiento común a la historiografía y la épica:

...lo que prima en la poesía épica medieval, por mor tanto de su variable historicidad como de su poderosa historificación, y lo que tiene en común con la historiografía (en virtud de esa anulación de la polaridad aristotélica entre el ser histórico y el deber ser poético), no es la veracidad o el verismo, según la concepción pidaliana, sino su autenticidad... (48)

Volviendo al tema de la importancia de los bienes materiales, si damos por sentada la existencia de una pretensión historiográfica en el *Cantar*, no parece tan raro ni antiheroico ni anticaballeresco que Rodrigo estuviera preocupado por tales cuestiones.

Todos recordamos la segunda salida de don Quijote en busca de aventuras. Cuando el Caballero de la Triste Figura convence a Sancho de que lo acompañe, el particular escudero, luego de que hablan de armas, rocines, ínsulas y reinos

lejanos, acepta el desafío. Pero es notable que cada vez que Sancho menciona necesidades materiales como comer o pagar por comida o alojamiento en una venta, es decir, cuando indirectamente pregunta por el dinero y el modo de financiar la empresa -y asegurarse una paga-, el amo responde que no hay registro de eso en los libros que leyó ni leyes que se ocupen de tales cosas. Esta tensión llega a su punto máximo en el capítulo VII de la segunda parte, cuando don Quijote se apresta a salir nuevamente de su casa por tercera vez. Sancho solicita que le otorgue salario conocido que pueda cobrar mes a mes durante el tiempo que estuviera a su servicio, pero la negativa de don Quijote es clara y contundente:

Yo bien te daría salario si hubiera hallado en alguna de las historias de los caballeros andantes ejemplo que me descubriese y mostrase por algún pequeño resquicio qué es lo que solían ganar cada mes o cada año; pero yo he leído todas o las más de sus historias, y no me acuerdo haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero (...) pensar que yo he de sacar de sus términos y quicios la antigua usanza de la caballería andante es pensar en lo escusado. (1615, cap. VII, 477)^[22]

Las leyes de la caballería, a las que tantas veces remite don Quijote, refieren a la caballería andante de las novelas de caballerías requisadas, muchas de ellas, en el escrutinio de su biblioteca; aquellas que le nublaron la razón, pues sostenía él que "el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el caballero de la Ardiente Espada, que de un solo revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes" (1605, cap.,1, p. 25), metiendo en una misma bolsa hazañas reales y aventuras ficcionales.

La ética caballescica predicada en las novelas de caballerías parece ser, según don Quijote, muy reacia a inmiscuirse en temas materiales. Sin embargo, a medida que el grado de ficción disminuye, estas cuestiones se vuelven importantes y los textos no encuentran reparos en tratarlas. Todo lo concerniente al salario, los libramientos, las quitaciones, no solo estaba reglamentado, sino que además las discusiones en torno de ellos no eran ajenas a la ética caballescica ni el tratamiento de tales temas opacaba la imagen de los caballeros que los abordaban.

Sin reparos se habla de dinero y de adquisición de bienes muebles e inmuebles en el *Cantar de Mio Cid*, cuyo héroe, de menor estima para don Quijote que el caballero de la Ardiente espada porque no mataba gigantes, se muestra siempre preocupado por cuestiones materiales. El Cid pelea por la ganancia, como tantas veces se dijo. Y basta con recordar algunos pasajes de la obra como evidencia. Por ejemplo, antes de enfrentarse al conde de Barcelona, hace claro el motivo del combate: "Verá Remont Verenguel tras quién vino en alcança,/ oy en este pinar de Tévar por tollerme la ganancia" (vv. 998- 999). En el cerco de Murviedro, cuando el Cid invita a los suyos a atacar a los sitiadores, dice: "Commo omnes exidos a tierra estraña,/ allí pareçrá el que merece la soldada" (vv. 1125- 1126). Y antes de tomar Valencia, manda a pregonar por Aragón y Navarra: "Quien quiere perder cueta e venir a ritad,/ viniessi a mio Cid, que á sabor de cavalgar,/ cercar quiere a Valencia por a cristianos la dar" (vv. 1189- 1191).

Podrían multiplicarse por decenas las citas, pero estos pocos ejemplos concentrados en los momentos previos a la toma de Valencia son suficientes para ilustrar el punto. Sin eufemismos, sin retórica engañosa, se deja en claro, tanto en boca del Cid como en sus pregones, que el móvil fundamental de su empresa es la obtención de bienes materiales. Se plantea como perfectamente

viable la posibilidad de reflexionar acerca de la paga por el mester de la guerra y se naturaliza el hecho de que se cobre por tamaño servicio, sin que esto implique una mancha en la imagen del caballero.

Si la reflexión sobre el dinero tiene espacio en la ficción, donde el accionar de los caballeros aparece mucho más estilizado, por supuesto que esta cuestión se tematiza también en la historiografía. Y no es difícil deducir que se hace de un modo más descarnado y frecuente.

Todos sabemos que la primera parte del *Cantar* está perdida. Se estima que faltan los 50 primeros versos. No es un espacio lo suficientemente extenso como para contar muchas cosas. Se supone que allí se narra el momento en que el Cid reúne amigos, parientes y vasallos para partir, relato que podemos recuperar, al igual que las razones del destierro, de la *Crónica de Castilla*.^[23] La crónica es posterior al *Cantar*, pero sirve para ilustrar el motivo que estamos tratando. Allí se cuenta que el rey Alfonso envía al Cid a cobrar parias a los reyes de Sevilla y de Córdoba. Según leemos:

Andados quatro años del reynado del rey don Alffonso, que fue en la era de mill e çiento e honze años, enbió el rey don Alffonso al Çid a los reys de Seuilla e de Córdoua por las parias que le auían de dar. (117)^[24]

Estos dos personajes estaban enfrentados. Un grupo de castellanos apoya al de Granada y el Cid termina apoyando al de Sevilla. Luego de relatar el triunfo del Cid, el texto dice "Et desí mandó a los suyos coger el robo del canpo, que fue muy grande." (117). Dice también que "con grande honrra e con grandes riquezas para Almucaniz, rey de Seuilla" (117). Y también que "Almucaniz estonçes diole muy ricas donas para él, et diole las parias conplidamente para el rey. E tornósse para Castilla al rey don Alffonso muy rico e mucho honrrado." (117-118). Inmediatamente el Cid tiene un enfrentamiento con moros y se narra lo siguiente:

Et el Çid endreçó en pos ellos fasta en Atiença, et a Çigüença, e a Fita, e a Guadalffajara, e a toda la tierra fasta en Toledo, matando e quemando e robando e astragando et catiuando todo quanto fallauan, que le non quedó ninguna cosa que todo non fue a mal, en guisa que sin los muertos truxo onze mill catiuos entre omnes e mugeres.

Et desí tornóse para Castilla muy rico, e todos quantos con él fueron. (118)

Los hechos del Cid le traen problemas al rey Alfonso con el rey moro de Toledo, se da el destierro y el *Cantar* sigue como sabemos. Son curiosas todas las alusiones a dinero, impuestos y botines que hay en solo dos páginas, donde además la riqueza se empareja con la honra. El rey cobra impuestos, el Cid los recauda, se enfrentan por bienes materiales, no se hacen referencias a la religión ni a la fama y no hay censuras ni reconvenciones morales o de otro tipo por el móvil material.

Estos temas aparecen codificados en el cuerpo de leyes, de ahí que no sea algo vergonzoso su tratamiento, de ahí que su tematización también pase a la historiografía, donde se narran verdaderos enfrentamientos por bienes materiales. No hay rastro de esto en las lecturas de don Quijote porque la ficción caballeresca, por convención del género, exige un grado de estilización que evita al caballero honorable hablar de semejantes cuestiones. Sin embargo, el *Cantar*

de Mio Cid acepta estas referencias y no oculta la importancia de la ganancia que atraviesa casi la totalidad de las relaciones entre los personajes.

Muy pocos son los personajes masculinos que parecen ajenos a la lógica de los bienes materiales, y siguiendo la clasificación que propone una distinción entre cantos de frontera y cantos de cruzada, podemos juzgarlos, por diferentes razones, como más pegados a la ética de los segundos que al espíritu de los primeros. No hay elementos de peso para pensar que Garcí Ordóñez, al menos en sus apariciones en el Cantar, se mueva por intereses económicos; todo indica que busca venganza. Es un enemigo que quiere limpiar su honra y menosprecia al Cid en presencia del rey cada vez que puede hacerlo; por eso su enojo se nos representa como tan exagerado cuando se lo contrasta con personajes cuya desmesura toma otra forma. Algo similar sucede con Pedro Bermúdez, que encarna la valentía extrema y no se muestra interesado en el beneficio económico, de ahí que su temeridad también se vea como un caso aislado en el Cantar. Por último, el obispo Jerónimo, que según Pattison (2006) es el único personaje que responde estrictamente al espíritu de cruzada, también presenta sus motivos para entrar en batalla como ajenos al dinero. Viene desde Oriente por la fama que alcanzaron los sucesos y asegura que lo hace por el gusto de matar moros.

Sin embargo, salvo estos pocos casos, el resto de los personajes parecen motivados por cuestiones materiales o, para no ser tan tajantes, no resulta posible desvincularlos de tales motivos. Los más claramente interesados en los bienes muebles e inmuebles son el Cid, los infantes de Carrión, los prestamistas y, quizás, Martín Antolínez, con sus matices positivos y negativos. Pero la amistad y la enemistad del Cid con el rey también depende de la ganancia, pues se distancian por unos impuestos y se reúnen a causa de las tres embajadas. Cuando se menciona al Abad don Sancho o al monasterio que dirige, mayormente hay cuestiones de dinero en el medio.^[25] Y bien lo explica Montaner al decir que la frontera debe entenderse más como una mentalidad que como un territorio, pues "la lucha contra los musulmanes tiene menos de cruzada que de agresiva 'campana comercial'" (2007: 8). Esto quiere decir que casi todos los personajes del entorno del Campeador están interesados en la ganancia, y lo que los diferencia es cómo ganan ese dinero y qué están dispuestos a arriesgar o a hacer (a propios o ajenos) para obtenerlo. Incluso el Cid llega a manifestar conductas que se evitan en otros poemas heroicos. Para ilustrarlo remitimos a los momentos previos a la planificación de la segunda embajada. Ya en Valencia, nos impresiona escuchar el intercambio que tiene con Minaya. Cuando advierte que sus hombres habían obtenido tamañas ganancias que planeaban abandonar la lucha, Rodrigo amenaza con la muerte a quienes se retiren sin permiso:

Véelo mio Cid, que los averes que avién tomados,
que si-s' pudiessen ir, ferlo ien de grado.
Esto mandó mio Cid, Minaya lo ovo conseyado:
que ningún omne de los sos vassallos
que-s' le non spidiés o no-l besás la mano,
si-l pudiessen prender o fuesse alcançado,
toméssenle el aver e pusiéssenle en un palo.
Afevos todo aquesto puesto en buen recabdo,
con Minaya Álbar Fáñez él se va conseyando:
-Si vós quisiéredes, Minaya, quiero saber recabdo
de los que son aquí e comigo ganaron algo.

Meterlos he en escripto e todos sean contados,
que si alguno-s furtare o menos le fallaren,
el aver me avrá a tornar a aquestos míos vassallos
que curian a Valencia e andan arrobdando.-
Allí dixo Minaya: -Consejo es aguisado. - (vv. 1249- 1262)

Este pasaje tan crudo, donde se habla de poner por escrito los nombres de los vasallos para ejercer un control más férreo, muestra que el móvil de la toma no es el honor, sino que tanto Rodrigo como sus hombres están cebados en la adquisición de bienes. Y no escapa a la apatencia de dinero ni el mismo juglar:

Y gañó a Colada, que más vale de mill marcos de plata (v. 1010)
Los que fueron de pie cavalleros se fazen;
el oro e la plata ¿quién vos lo podríe contar?
Todos eran ricos cuantos que allí ha. (vv. 1213- 1215)

Es curioso que en la primera cita lo que hace el juglar, luego de que el Cid fuera claro vencedor en su enfrentamiento con el conde de Barcelona, es tasar la espada y admirarla por su valor monetario, y solo después refiere a la honra: "y benció esta batalla, por o ondró su barba." (v. 1011). La segunda cita es un ejemplo palmario, de los tantos que hay en el Cantar, del deslumbramiento del juglar por la acumulación de riqueza, de la que muchas veces hay detalle preciso; a tal punto que se lo podría calificar como juglar contador, en una doble acepción del término.

Más arriba hemos afirmado, sin ninguna originalidad, la rareza del héroe mesurado. Pero también hemos sugerido una desmesura atípica. Por eso es necesario resaltar que cuando se habla de la medida del héroe como singularidad en relación con otros héroes guerreros, todos partimos del supuesto de que la medida/ desmesura se califica -y se cuantifica- en torno de los hechos de armas y se la vincula en primer grado al honor y, en segundo grado, a la ira o a la temeridad como respuesta al honor herido o a su defensa.

¿Realmente Rodrigo desconoce la desmesura o la desmesura se traslada a otros aspectos de su vida y/o a otros personajes? Creemos que hay en el poema expresiones de los dos aspectos, y en ambos casos parece haber manifestaciones de desmesura positiva y desmesura negativa; aunque en referencia al primer tipo mejor haríamos en llamar a esa desmesura, exceso. Vemos actuar a los infantes bajo los efectos de una desmesura negativa cuando atacan a doña Elvira y doña Sol en el Robledo de Corpes. El exhibicionismo en torno a la sangre y las heridas, y el alarde de armas que suele ser característico de la guerra en otras obras, aparece aquí en primer plano, mientras que suele minimizarse en varias de las batallas, donde el narrador prefiere focalizar su atención en el botín. Por otra parte, Pedro Bermúdez, que sin dudas es un personaje positivo, es el único guerrero desmesurado, que hace gala de una temeridad característica del héroe épico arquetípico. Pero el Cantar no exalta su heroísmo desbordado como modelo, sino que lo justifica haciendo eje en su juventud y dejando entrever que su energía bien dirigida, y bajo las órdenes del Cid, puede ser de suma utilidad en la frontera.

En el personaje de Rodrigo, la desmesura se redefine y también se manifiesta en sus dos versiones en torno a su codicia, no de honor, sino de bienes materiales. El grado de ese deseo es el que hace que en ocasiones abandone su positividad, deje de convertirse en motor de acciones beneficiosas y genere la caída del héroe. El primer tropiezo del héroe esta inmotivado en el Cantar, que comienza *in*

medias res, pero se sospecha que pudo haber tenido su origen en algún tipo de malversación de fondos; y la estafa a los prestamistas nos hace pensar que, más allá de la necesidad que pueda justificar el engaño, Rodrigo no era ajeno a esas prácticas cuando los apuros lo obligaban. Por otro lado, la codicia muestra su cara positiva cuando motoriza su ascenso paulatino luego del destierro, por lo que, en esos casos, cabría entenderla más bien como ambición. No obstante ello, si leemos el Cantar prestando especial atención a las referencias a ganancia, botines, *averes*, repartos, marcos de oro y plata, etc., podemos advertir cierto *exceso* en el Cid, en sus vasallos y en la voz que narra. Quien tasa una espada obtenida en un enfrentamiento armado le otorga un valor doble, pues al tiempo que genera un plus de honor aprecia también su valor monetario.

Del mismo modo, la ganancia ciega a Rodrigo en el matrimonio de sus hijas con los infantes y genera su segunda caída. Cuando ellos quieren llevarlas a Carrión, algo le huele mal, pero su única sospecha gira alrededor de las heredades y manda a Félez Muñoz, solo, en una especie de misión de espionaje a corroborar que las propiedades fueran las pretendidas. Este error, que no llega a ser el error trágico típico de los cantares de gesta, habilita la afrenta y desencadena el drama de la segunda parte. El descuido, motivado muy posiblemente por la ceguera que genera en Rodrigo el deseo exagerado de bienes, es advertido por algunos de los cronistas que prosifican el Cantar, y por eso se dota a las hijas de escoltas más nutridas en las versiones en prosa. No obstante lo dicho, es importante señalar que, desde nuestro punto de vista, la codicia no se opone a la generosidad en el caso del Cid. Al no tener una finalidad vinculada específicamente al atesoramiento (avaricia) y al aspirar a la ganancia mediante el ejercicio de la guerra, no vemos, en este caso, contradicciones en los móviles de Rodrigo como sí los advertimos en la utilización de otros tópicos.^[26]

Para terminar de ilustrar el punto, alcanza con que recordemos que ese Cid con la sangre tan fría como para mandar a juicio a los infantes que afrentaron a sus hijas sin hacer justicia por mano propia es el mismo que no había dudado en amenazar con la muerte a los guerreros que huyeran de sus filas con *los averes que avién tomados*. Curiosamente, las referencias al dinero merman en el tercer Cantar, aquel que aparentemente es el más alejado de la historia y alberga más elementos de ficción, y casi desaparecen ni bien los infantes satisfacen las dos primeras demandas del juicio y la atención se centra en la tercera.

La reorientación del tópico de la desmesura hacia otros intereses desplaza también el foco de atención del honor entendido de manera tradicional hacia un *onor* centrado en los bienes;^[27] movimiento compatible, al mismo tiempo, con un héroe de la baja nobleza y, en consecuencia, con el espíritu de los pioneros de la frontera. A pesar de la insistencia en la ganancia, no hay un tratamiento del tema tan marcado como se evidencia en la historiografía, pero se le da un lugar de mucha importancia. Esto puede deberse a varios factores; o bien a que se le conceda a un héroe de la baja nobleza el derecho a que su desmesura gire en torno a intereses propios de su particular condición, o bien al grado de realismo -o incluso de autenticidad- al que aspira el texto. Pero para dar respuesta definitiva a estas cuestiones, tendríamos que encarar la pregunta acerca de la recepción del Cantar en su época de producción, lo que nos llevaría a una discusión infinita: ¿Era un texto definitivamente literario o había en él un objetivo historiográfico?

Bibliografía

- Boix Jovaní, A. (2014). La generosidad en el *Cantar de Mio Cid*. *Dirāsāt Hispānicas*, 1, 27-42.
- Boix Jovaní, A. (2017). De cómo el Cid se ganó el respeto de don Remont. *Medievalia*, 49, 21-61.
- Bowra, C. (1952). *Heroic Poetry*. London : Macmillan.
- Bremond, C. (1998). L'*exemplum* médiéval est-il un genre littéraire ? En J. Berlioz y M. A. Polo de Beaulieu (ed.), *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives* (pp. 21-28). Honoré Champion éditeur.
- Catalán, D. (2002). El Mio Cid y su intencionalidad histórica. En su *El Cid en la historia y sus inventores* (pp. 123- 178). Fundación Menéndez Pidal.
- De Riquer, M. (1978). Introducción a la lectura de los trovadores. En su *Los trovadores: historia literaria y texto*, t. I. (pp. 9- 102). Ariel.
- Disalvo, S. (2007). Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia. *Olivar*, 10, 69- 86.
- Donaire Fernández, M. (1981). Los personajes femeninos en las distintas versiones de la *Chanson de Roland*. *Archivum: Revista de Filología*, 31-32, 255-270.
- Fernández Ordóñez, I. (1993). La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos. Nuevo panorama. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 18-19, 101-132.
- Funes, L. (2009). Lección inaugural: objeto y práctica del hispano-medievalismo. En su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica* (pp. 15- 55). Miño y Dávila.
- Funes, L. (2018). Episodic Logic and the Structure of the *Poema de mio Cid*. En I. Zaderenko y A. Montaner (eds.), *A Companion to the "Poema de Mio Cid"* (271-293). Brill.
- Lacomba, M. (2020). Las palabras del mal en el Poema de Mio Cid. *Alfinge*, 32, 29-46.
- López Estrada, F. (1982). Unidad y composición del contenido del *Poema de Cid*. Historia y ficción. En su *Panorama crítico sobre el Poema del Cid* (pp. 49- 103). Castalia.
- Molho, M. (1977). El *Cantar de mio Cid* poema de fronteras. En AA.VV., *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, vol. I (pp. 243- 260). Anubar.
- Montaner, A. (1995). De nuevo sobre los versos iniciales perdidos del *Cantar de mio Cid*. En J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. III (pp. 341- 360). Universidad de Granada.
- Montaner Frutos, A. (2007). Un canto de frontera (geopolítica y geopoética del *Cantar de Mio Cid*). *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 731, 8-11.
- Montaner, A. (ed.) (2012). *Cantar de Mio Cid*. Real Academia Española- Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Montaner, A. (2015). Épica, historicidad, historificación. En J. C. Conde y A. Saguar (eds.), *El Poema de mio Cid y la épica medieval castellana: Nuevas aproximaciones críticas* (pp. 17-53). University of London.
- Navas Ocaña, I. (2008). Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas. *Revista de Filología Española*, LVXXXIII (2), 325- 351.
- Paquette, J. (1988). L'Épopée. En su *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, Fasc. 39(pp. 17- 35). Brepols.

- Pattison, D. (2006). Crusade and Reconquest in the *Poema de Mio Cid*. En Ph. Bennet, A. Cobby y J. Everson (eds.), *Epic and Crusade: Proceedings of the Colloquium of the Société Rencesvals British Branch held at Lucy Cavendish College, Cambridge, 27- 28 March 2004* (pp. 105-111). Société Rencesvals British Branch.
- Pavlovic, M. (2000). The Three Aspects of Honour in the *Poema de Mio Cid*. En Pattison, D. (ed.), *Textos épicos castellanos: problemas de edición y crítica* (pp. 99-116). Department of Hispanic Studies- Queen Mary and Westfield College.
- Rico, F. (2012). Un Canto de Frontera: 'La Gesta de Mio Cid el de Bivar'. En A. Montaner (ed.), *Cantar de Mio Cid* (pp. 221-255). Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Rochwert-Zuili, P. (ed.) (2010). *Crónica de Castilla* (E-Spania Books). doi: 10.4000/books.esb.63
- Sabor de Cortazar, C. e I. Lerner (eds.) (1983). Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Huemul.
- Salvador Miguel, N. (1977). Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el *Cantar de Mio Cid*. *Revista de Filología Española*, LIX (1), 183-224.
- Tinianov, I. (2004). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 89- 101). Siglo XXI (primera edición 1965, Traducción de Ana María Nethol).
- Todorov, T. (2012). El origen de los géneros. En su *Los géneros del discurso* (pp.57- 80). Waldhunter, (traducción de Víctor Goldstein, primera edición 1978).
- Vaquero, M. (2018). The *Poema de mio Cid* and the Canon of the Spanish Epic Revisited. En I. Zaderenko y A. Montaner (eds.), *A Companion to the "Poema de Mio Cid"* (pp. 379- 411). Brill.
- Zaderenko, I. (2021). Epic texts in medieval Iberia. The cultural battlefield between Christians and Muslims. En M. Gerli y R. Giles (eds.), *The Routledge Hispanic Studies Companion to Medieval Iberia* (pp. 546- 562). Routledge.
- Zubillaga, C. (2013). Motivos hagiográficos y modelo heroico en el *Cantar de Mio Cid*. En A. Montaner Frutos (ed.). *Sonando van sus nuevas allent parte del mar: el Cantar de Mio Cid y el mundo de la épica* (pp. 57- 66). CNRS-Presses Université de Toulouse- Le Mirail.
- Zumthor, P. (1972 a). Les chansons de geste. En su *Essai de poétique médiévale* (pp. 455-466). Seuil.
- Zumthor, P. (1972 b). La 'courtoisie' (annexe). En su *Essai de poétique médiévale* (pp. 466- 475). Seuil.

Notas

- 1 En su "Lección inaugural: objeto y práctica del hispano-medievalismo", Funes (2009) avanza sobre las problemáticas del objeto "Literatura Española Medieval".
- 2 Ya Todorov (2012), en las primeras páginas de "El origen de los géneros", advierte sobre estas cuestiones cuando señala que al ser la literatura un sistema en continua transformación los nuevos géneros provienen - por mutación, desplazamiento o combinación- de géneros anteriores (2012: 61).
- 3 Sobra decir que la datación de las obras medievales es sumamente compleja, lo que se agrava en el caso del *Cantar de Mio Cid*; sin embargo hay acuerdo relativo entre los críticos en fijar como fecha emblemática de composición del Cantar el año 1207. El mismo acuerdo parcial entre los estudiosos ha establecido como fecha de composición del *Libro de Alexandre* la primera mitad del Siglo XIII. Se trata entonces de un texto producido en el mismo ambiente cultural que acepta elementos diversos que le aportan,

- igual que al *Cantar de Mio Cid*, cierta heterogeneidad, a pesar de que sus rasgos dominantes lo vinculan al mester de clerecía.
- 4 La ingente bibliografía sobre la épica en general y el *Cantar de Mio Cid* en particular hace casi imposible referir y comentar de manera exhaustiva cada uno de los puntos que abordaremos en el trabajo. Por ser el nuestro un estudio de carácter general, que remite a varios tópicos de análisis, señalaremos en cada caso solo uno o dos títulos de la bibliografía que ilustren el punto en cuestión.
 - 5 Ver Bowra (1952: 91- 131), Paquette (1988: 17- 35), Zumthor (1972a: 455- 466).
 - 6 Esto nos hace pensar que el mandato de expansión, a través de la conquista o la reconquista, se impone como un modelo.
 - 7 Para el lugar de las mujeres en la *Chanson de Roland* puede verse Donaire Fernández (1981: 255- 270).
 - 8 Sobre la presencia femenina y su rol en la épica castellana ver Navas Ocaña (2008: 325- 351).
 - 9 Para este tema puede verse Zubillaga (2013: 57- 66), que también trabaja otros motivos hagiográficos en la obra.
 - 10 Hay, por supuesto, otras formas de explicar la medida del Cid, rasgo de personalidad que ya está en la *Historia Roderici* (Montaner, 2012: 299), y que también podría derivar del concepto monástico de modestia (ver Disalvo 2007, específicamente pp. 79 a 85), entre otras interpretaciones posibles, pues hasta puede haber sido una característica del Rodrigo histórico.
 - 11 Varios autores mencionan o analizan diferentes aspectos específicos de la Cortesía en el *Cantar de Mio Cid*. Como muestra de los primeros, López Estrada alude a la relación entre la Cortesía y las mujeres (1982: 68). Entre los segundos, Boix Jovaní (2017) estudia la generosidad del Cid en el episodio del conde de Barcelona (ver especialmente pp. 47- 51).
 - 12 En este mismo sentido pueden leerse varias de las escenas de hospitalidad, tan caras a la literatura cortés, que jalonan la trama del *Cantar*: el hospedaje de las mujeres en el monasterio de Cardeña, las vistas con el rey (donde Alfonso y Rodrigo compiten en generosidad), las bodas de las hijas del Cid y los pasos por los territorios del moro Avengalvón, que hace gala de sus dotes como anfitrión.
 - 13 Para remitir a un caso conocido por todos, alcanza con mencionar algunos personajes del libro de los ejemplos del *Libro del conde Lucanor*: el búho del ejemplo XIX, el rey moro del ejemplo XXIV, el escudero viejo del ejemplo L, entre otros.
 - 14 Todas las citas del *Cantar de Mio Cid* corresponden a la edición de Montaner (2012). En adelante solo se consigna número/s de verso/s.
 - 15 Para Pattison la ejemplaridad del Cid se manifiesta de varias maneras complementarias: como un guerrero exitoso, como un vasallo leal, como un hombre caracterizado por su medida, en definitiva, como un hombre de honor (2006: 111).
 - 16 Cuentos similares de engaños a prestamistas hay muchos antes, y también después, como explica Nicasio Salvador Miguel (1977).
 - 17 Ver Funes 2018, específicamente el apartado 3 de su trabajo titulado "Episodic Logic".
 - 18 Recientemente se ha ocupado de este problema Vaquero (2018), para quien el *Cantar* presenta una primera parte de estilo épico y una segunda parte que mezcla el romance caballeresco y los cuentos folclóricos. Su estudio, además, reflexiona sobre los desvíos del *Cantar* de la épica tradicional.
 - 19 Sobre este tema puede verse el ya clásico estudio de Rico (2012: 221- 255). Para las diferencias entre épica de frontera y épica de cruzada ver Montaner Frutos 2007, para quien el espíritu de frontera implica la doble actitud de valoración del mérito personal, como motor de ascenso social, y la relación relativamente cordial con quien está al otro lado, como queda ejemplificado en el Cid con el caso de Avengalvón (10). En relación con este último aspecto, Zaderenko asegura que las páginas del *Cantar* fueron compuestas mostrando una forma original de coexistencia entre los cristianos y los musulmanes que habitaban en los territorios (re)conquistados (2021: 546).
 - 20 Bien haríamos en recordar a Molho que aconsejaba diferenciar los hechos narrados, que el *Cantar* sitúa en el siglo XI, de la lectura política vinculada a tensiones sociales propias del siglo XII (1977). En la misma línea, Catalán, luego de afirmar que la epopeya es una interpretación política del pasado (2002: 124), advertía que para descubrir los

propósitos de la obra hay que prestar atención a la transformación de los hechos y a los desvíos de los tópicos épicos (125). Entre esos cambios debemos mencionar que en la obra literaria se atribuyen conductas inapropiadas a personajes que históricamente no las practicaron. Por esa razón, Lacomba, en su trabajo sobre el mal en el Cantar, asocia lectura moral con lectura política (2020: 30), y también con lectura legal (44).

- 21 Para la comparación entre épica e historiografía también puede verse Fernández Ordóñez (1993: 101- 132). Allí se explica que la escasa cantidad de textos épicos en Castilla y la proliferación de crónicas se debe a que estas últimas se consumían también como obras literarias (101).
- 22 Citamos por la edición de Sabor de Cortazar y Lerner (1983).
- 23 Para el problema de los primeros versos perdidos y su relación con la *Crónica de Castilla*, véase Montaner (1995: 341- 360).
- 24 Citamos por la edición de Rochwert-Zuili (2010) consignando número/s de página/s.
- 25 Ver vv. 250- 254 y v. 386.
- 26 Para otra lectura ver Boix Jovaní (2014: 27- 42). En un estudio donde tomamos los conceptos de codicia y generosidad de manera más global, hemos utilizado los términos como opuestos. Sin embargo, actualmente consideramos más provechoso incluir otros conceptos (ambición, avaricia) y adjetivos (positivo/ negativo) que nos permitan contar con matices en la interpretación.
- 27 Para la diferencia entre estos conceptos ver Pavlovic (2000: 102).