

Américo Castro

## Poesía y realidad en el 'Poema del Cid' (1)



A forma en que lo que denominamos realidad esté presente en la obra poética, es cosa insuficientemente averiguada. Tal ignorancia no es para extrañar, puesto que tampoco se conoce cómo acontezca el hecho prodigioso de que el mundo objetivo venga a hacerse presente, en maravillosa cifra, dentro de la conciencia. Cuando leemos un trozo de prosa científica, constantemente vamos refiriendo conceptos e ideas al mundo del cual aspiran a ser expresión rigurosa, realizamos un acto de comprobación: se nos dice que las cosas son de éste o del otro modo, y en la medida de nuestras fuerzas vamos viendo si es en verdad así. En la obra poética, por el contrario, el viaje que el mundo hace a la conciencia artística, a la obra artística, no tiene vuelta. Cuando Valéry dice en el *Cimetière marin*.

*Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!  
M'as-tu percé de cette flèche ailée,  
qui vibre, vole et qui ne vole pas!*

a nadie le ocurre la necesidad de ir a ver si Zenón de Elea realizó ese extraño acto de traspasar a una persona con una flecha que ni

---

(1) Este trabajo de A. Castro apareció en el primer número de la revista *Tierra Firme*, Madrid, 1935. La dificultad para encontrarlo en la actualidad y su innegable mérito aconsejaban su nueva publicación. *Departamento de Castellano. Universidad de Concepción.*

sabemos siquiera si vuela; a lo mejor nunca disparó una flecha, y sólo aludió a ella con motivo de sus ideas acerca de no existir el movimiento. Y aún cuando admitiéramos que un poeta alude a un disparo de flecha, en verdad acaecido, siempre resultaría una de estas dos posibilidades: si al referir al hecho objetivo lo expresado poéticamente se agota en realidades cotidianas, entonces es que no había poesía, se trataba a lo más de una simulación de poesía; si no es así, lo que no sea aquello será justamente lo poético, lo insoluble en el mundo extra-poético. Lo poético es el tope, el *hortus conclusus* de nuestra contemplación.

Consecuencia de la dificultad de analizar certera y adecuadamente la esencia de una obra de arte es el dar vueltas en torno a ella, sin penetrar en efecto hasta su último y singular recinto. Solemos hablar desde fuera de la obra, se buscan, se solicitan cuantos lazos y conexiones existan entre aquélla y su prehistoria o su periferia; incluso se llega a forjar, intentando explicarla, otra obra de arte, a favor de las irradiaciones de belleza que la creación observada proyecta sobre quien la contempla ahincadamente. Pero el arca de siete sellos sigue intacta, es decir, viviendo en verdad en cuanto inefable, por falta de adecuados medios de penetración y de elementos intermediarios —transformadores— entre la poesía allí dada y los juicios de quien pura y claramente se aproxima a ella. El símbolo poético, aunque intuído y gozado, se nos va de las manos al querer aprisionarlo en una figuración objetivable y conforme con su ser.

Mas, a pesar de que el misterio sigue guardando avaramente lo poético, ha habido grandes avances en los últimos tiempos, merced a los cuales se ha ido delimitando la zona cerrada y exclusiva de lo estético. Entre ciertos estudios literarios que leíamos en la mocedad y algunos actuales hay tanta distancia como entre el carro de mulas y el ágil aeroplano. Era antes frecuente, y bastantes escritos reflejan todavía esa postura, reducir la obra literaria a los efectos que produce en el ánimo de quien la contempla, por tanto, a una manera de culto y a adjetivos encomiásticos y acariciadores. El análisis es entonces cántico amoroso, cosa en sí no reprobable, porque cuando esas laudes

son sinceras y no estereotipadas, significan por lo menos que la obra ha cumplido su misión de hacerse amar. Ahora bien; las dificultades surgen al investigar si la emoción —que incluso puede estar condicionada por motivos ajenos a la obra— permite plenamente llegar a intuir el ser de aquélla.

Parece también cosa clara que lo singular y exclusivo de la obra literaria o poética no sea su prehistoria ni su periferia. Por valiosa que aparezca la investigación de las fuentes, ni el *Decamerón* ni el *Orlando furioso* son sus fuentes, maravillosamente estudiadas por Landau y Rajna. Esas búsquedas y compilaciones tienen en sí valor, para conocer la historia de la fantasía, de las tendencias representativas, que a su vez podrán encerrar valores estéticos; pero el *Decamerón* y el *Orlando* son objetos únicos, en último extremo incomparables con ningún otro. Hecha conscientemente, con sentido de su alcance, la busca de las fuentes es necesaria e interesante; lo que no es admisible es que pretenda situarse en lugar del examen mismo de la obra. A veces, el historiador choca contra la entrada hermética de lo específicamente artístico, y de rebote cae en los modelos, en los veneros o en los ecos. Incluso ha venido valiendo como grande y esencial mérito el que la obra poética correspondiera en ajustes apretados con el mundo circundante, fuera trasunto de la realidad. De *Rinconete y Cortadillo* se ha dicho que está basado en testimonios fehacientes que el novelador copió de la realidad. Sobre Rabelais, la investigación extrarabelesiana llega a extremos casi insuperables en la edición monumental de Lefrane; en cambio, lo irreductiblemente rabelesiano apenas está aproximado.

Cierto es que todos procuramos, al acercarnos a la obra de arte, averiguar cómo sea tratada la realidad hasta convertirse en substancia poética; mas, si somos sinceros, hay que declarar que se hace con más ahinco el camino de la poesía hacia el mundo exterior, que no el inverso. Esa pesquisa en torno a la obra es indispensable, porque nada existe sin ambiente y condiciones que lo hagan posible. Mas eso no es lo propio de la obra de arte, como las murallas y las puertas no son todavía la ciudad. Cuidemos, pues, de trazar los límites hasta

donde se llega, para que la visión de ese ulterior vacío descubra lo no sabido —o más bien lo intuído—, lo más o menos claramente sentido, y que, por el momento, inefable, se resiste a ser expresado. Que el lector no pueda pensar que, con la mejor y la más sana intención, le estamos dando una cosa por otra. Tal exigencia complica mucho el examen de cualquier creación valiosa en el orden literario; mas no es ya posible, sin tales temores, acercarse al trasmundo del arte.

Discurrirá tiempo antes de que el historiador de literatura —pasada o contemporánea— se sienta obligado a fijar claramente los supuestos desde los cuales aspira a penetrar en la obra artística o valorarla, es decir, el método que observe. Es posible, no obstante, vislumbrar algo de los criterios tácitamente usados, en los que suelen amalgamarse tendencias muy distintas. El observador combina el examen intelectual de la creación poética con el intento de expresar lo que él siente y vive al dejarse penetrar por el ser de la obra, la cual, queramos o no, nos hace vivir algo que no somos nosotros, y que viene a instalarse como un huésped —más o menos grato— en el interior de nuestra vida. Con lo anterior se une a menudo el intento a que antes aludía de establecer contactos entre lo que la obra sea y sus correlatos en la realidad extrapoética. Se habla de realismo, de naturalismo, de reflejo de la vida, de correlación en suma con el mundo.

Mas no pienso en este momento escribir una disquisición teórica sobre lo que sea la obra literaria, ni examinar nuevamente el modo hasta hoy misterioso de producirse la vivencia artística en el ánimo de quien crea o contempla la sutil alquimia de la poesía. Aspiro más sencillamente a contemplar una obra máxima, el *Poema del Cid*, en cuanto intención poética, como forma especial de vida (poetizar es también vivir), sin entrar por ahora en la debatida cuestión de si el poema es más o menos real, es decir, si lo poético enlaza mucho o poco con lo que no es poético. Hay preocupación, sobre todo fuera de España, por determinar si el arte español es realista o contrarrealista, si se acerca a la vida o si huye de ella. Se hace menos hincapié en el hecho de que la intención artística, una vez disparada, se sitúa

en un mundo que le es propio, peculiar, mantenido en vilo a fuerza de factura, de *poiesis*.

En 1929 llamaba la atención sobre la estructura curiosa del *Poema del Cid*: “El juglar se deja impregnar de las substancias ideales de su tiempo, en la misma forma que al versificar las hazañas de su héroe se incluye en la atmósfera internacional de la expresión épica. Las instituciones jurídicas no son en esa obra elementos que, por decir así, pudieran desglosarse, sino que están trabados con su misma razón de ser... Cuando el Cid es informado de la afrenta de Corpes, un lector moderno esperaría alguna explosión de cólera. El Cid quiere vengarse, sin duda alguna, mas toda la rabia que brama en su alma va a verterse por cauces jurídicos. El Cid gana la partida, señero y espléndido, aunque procediendo según las normas rigurosas del gran juego medieval”.

En 1931, Leo Spitzer (1) alude a algo semejante: “Puede ya descubrirse cierta severidad razonable en el antiguo *Poema del Cid*, el cual parece prosaico frente a la *Chanson de Roland*”. Lo que yo miro como un rasgo positivo y fecundo en armonía con el ambiente medieval, Spitzer lo prolonga —acre, y sin estima— hasta la época moderna: “una tendencia a lo jurídico racional, a un simbolismo conforme a razón, que corre por el fantástico ciclo de los Infantes de Lara y por la abundante literatura didáctica de la Edad Media, didactismo que ya recarga la obra prerrenacentista de la *Celestina*, y aún infecciona *La Dorotea* de Lope”. Y más adelante, con motivo de *El Alcalde de Zalamea*: “Este realismo testarudo y cáustico recuerda la atmósfera del antiguo poema del Cid y del Romancero: aquí sale a luz la España dura, inlímica e imperturbable. En realidad es *El Alcalde de Zalamea* la más fantástica tragedia de Calderón, porque envuelve en formas seudocorrectas, de derecho penal, una justicia arbitraria y criminal. La más alta fantasía se describe realistamente, como si fuera verdadera justicia y no ficción”.

Con toda estima para los eminentes historiadores que así meditan

---

(1) *Romanische Stil-und Literaturstudien*, II, 192.

sobre el alma de España, vengo encontrando, por ejemplo en los juicios de Spitzer, cierto exceso de adjetivación; quizá se crea que una vez lanzadas esas palabras realismo, fantasía, contrarrealismo, sobrerrealismo, que el objeto examinado queda incluso en un último perfil, cuando en verdad, no obstante estas algo presurosas denominaciones, seguimos ansiando saber, o intuir, lo que sea realidad o realismo en poesía, y qué es lo que no es eso. En suma, me parece que hasta tanto que no podamos penetrar en efecto en el misterio de la obra de arte, debemos usar de más parsimonia y de menos dogmatismo. Los españoles vamos estando algo fatigados de este afán de negación y de aire definitorio. Si somos duros, inliricos, excesivamente didácticos, imperturbables, testarudos, si es criminal y seudojurídico el Alcalde de Zalamea, sea todo ello en buena hora, más, por lo menos, que no se nos enhebre en palabras excesivas y que tan poco dicen. El análisis literario no es etnografía, ni remota y esquemática arqueología; la contemplación literaria es ante todo un agradable menester, que exige gestos afables y reposados (como los de Vossler), y un gusto manifiesto por las valoraciones afirmativas. Acabaremos por proferir un poco de sonrisa humana o de limpio ingenio al mazacote de la erudición porque sí, o al prurito de conceptuar el arte mediante determinaciones rigurosas sólo en lo exterior.

Las páginas que ahora siguen fueron escritas, en parte, pensando en la enseñanza secundaria, y es posible que todavía conserven alguna huella de su intención original. Aspiran a destacar algún aspecto de la gesta, a observar una vez más su estilo solemne, a repensarla un poco, a "re-sentirla". Me doy cuenta de que la observación no es bastante honda, ni suficientemente amplia; no responde a todas las exigencias que previamente me he trazado, y se limita a querer seguir, como sea posible, la vía que lleva de la disposición poética del autor al estilo en que se moldea su propósito.

Como se sabe, el Poema fué escrito hacia 1140. Es la primera obra poética en lengua española de que hay noticia; más es tan compleja y de estructura tan trabada y consecuente, que está excluída la hipótesis de que nos hallemos ante un primario balbuceo. El Poema es una

composición lograda, y su autor sabía lo que aspiraba a crear. El plan es riguroso y revela personalidad firme en el anónimo artista. Hay que suponer una no breve gestación alimentada por escritores latinos, tal vez también en romance, y por poemas franceses. Ya hacia 1090, según fecha con acierto Menéndez Pidal, surge el *Carmen latinum*, en vida del héroe. Llegará día en que se haga leve la separación, hoy demasiado honda, entre la poesía latina y la románica durante la Edad Media. El autor de esta breve poesía latina (por lo visto un catalán), sabe que hay un épica griega y latina, de la cual tendrá la idea que se quiera, pero sabe que hubo allá lejos, en unos tiempos que entonces no caían hacia ninguna parte determinable, ciertos seres cantados por Homero: Paris, Pirro, Eneas, El Cid, vivo y batallante, es preferido a tamañas antiguallas:

*Sed paganorum quid juvabunt acta,  
dum jam vilescant vetustate multa?  
Modo canamus Roderici nova  
principis bella.*

“Homero —añade— no podría ni aún con sumo esfuerzo y en mil libros recoger todas las hazañas de tan magno vencedor”. Los hechos de los paganos no ayudan por consiguiente al autor del *Carmen*, según él dice; más es innegable que, al ir a montar en rimos latinos la figura del Campidoctor, ha sentido la apremiante necesidad de engarzarla (como quiera que ello sea) en unos moldes épicos, en una tradición indoeuropea, milenaria y venerable. No lo perdamos de vista.

*Mio Cid* es un poema épico; pero mio Cid Ruy Díaz fué un señor del siglo XI, muerto en 1099. ¿Cómo pudo ocurrir que un infanzón que andaba por el mundo se convirtiera en un ser poético, y precisamente en un tema de poesía épica? De la realidad histórica (esa realidad que los documentos y los cronistas reflejan con el único propósito de dejar constancia de algo y sintiéndose ser intermediarios transparentes entre algo que pasa y alguien que se entera de ello),

de esa realidad quedan amplios y continuos reflejos en el Poema; aunque siempre habrá que tener en cuenta que todo lo que el juglar dice y allega está pensado como *elemento de una construcción*, son materiales para obtener a la postre un determinado efecto, que él sabe cuál va a ser. Por eso el Poema no es nunca del todo una crónica rimada; el cronista narra, narra, a salga el desenlace que saliere; el poeta épico narra, describe, imagina, da factura, refuerza, atenúa según lo exige su propósito, su intención.

Gracias a los estudios admirables de Menéndez Pidal se sabe cuáles son esos materiales históricos empleados en la gesta cidiana, que el juglar no ha fabricado, que yacían ahí fuera de él: personajes tanto grandes como minúsculos, los molinos de Ubierna, propiedad del Cid; precisiones geográficas, etc. Junto a ellos, constituyendo el retablo sobre que se alza la vida poética del héroe, hay hechos que parecen verdad y no lo son, y que el juglar presenta como si fueran ciertos, lo que prueba que le da lo mismo que sea o no verdad lo que cuenta o canta; lo que esencialmente le importa es la construcción de la figura. La corte en que los Infantes de Carrión son juzgados y humillados, cumbre de la acción poemática, "quizá nunca se celebró...; seguramente el juglar exagera al decir que los infantes fueron vencidos ante el rey...; el trato matrimonial de los infantes y las hijas del Cid no ocurrió después de la conquista de Valencia, sino antes" (Menéndez Pidal, *España del Cid*, 597, 600). Otras veces el juglar inventa unos reyes moros que nunca fueron, "fantasea a su capricho" (edic. del Poema en *Clásicos Castellanos*, pág. 167). Por nuestra parte creeríamos que es asimismo exaltación imaginativa ese visir que el héroe taja a cercén, no de arriba a bajo, sino por la cintura:

*diól tal espadada con el so diestro braço,  
cortól por la cintura, el medio echó al campo.*

Mas lo poético del Poema, ¿sería sólo lo inventado? ¿Basta con inventar hazañas para incidir en lo épico? Desde luego que no. Esa es la dificultad que aparece al ir a precisar la naturaleza poética de

una representación de lo real, la existencia de una persona en el actual caso. Porque es manifiesto que llega un punto en que esa representación se despega de lo objetivable o "consabible" —de lo prosaico—, y comienza a ser algo singular, nuevo, no sólo porque se trata de algo comprobable o no por la experiencia, sino por la forma en que es expuesto, y por la tensión e intención del creador y de quien incluye lo poetizado en el ámbito de su vida. El estado psíquico de quien contempla la obra de arte es factor decisivo. La escala de la percepción y del interés artístico es relativa, como lo es toda percepción o valoración.

Volviendo al Poema, advirtamos el riesgo de conceder demasiada importancia a los contactos entre lo histórico y lo poético, y de que el lector pase los versos de la gesta como si fueran los de una crónica asonantada. La cuestión es difícil y no puede afrontarse corto y por derecho. Un desvío podría sernos útil. Una de las mayores dificultades en tales casos es la imprecisión o vulgaridad de los términos usados, que cual fantasmas mudos se arrastran por los juicios que se formulan. Cualquier ensayo por obtener claridad —por leve que sea— será preferible a no darnos cuenta. Ahora interesa el término *épico*.

Lo épico brota en último término de una actitud primaria y mítica (1) del hombre ante el mundo, previa a toda comprobación de experiencia o conocimiento; merced a ella, el horizonte sensible se ha poblado de seres maravillosos: las erupciones del Etna son causadas por la agitación de Encélado, gigante vencido por Júpiter y soterrado bajo esa mole. A eso se llama un mito, en griego, un cuento o una fábula. La experiencia y el conocimiento han ido angostando el área de las interpretaciones fantásticas de la naturaleza de las cosas. No se piense, sin embargo, que tales interpretaciones quedan adscritas a cierto período de la vida humana, o a estados previos de incultura

---

(1) "La épica nace del mito, como un pueblo brota del caos de las invasiones... Para que un poeta moderno pudiese planear algo épico, tendría que surgir antes un mundo nebuloso, del cual, como de un cosmos, brotaría lo épico como por encanto. Este mundo nebuloso puede pensarse sólo como un mundo legendario, entrelazado con el mito, y, como tal, supuesto de lo épico" (Hermann Cohen, *Aesthetik des reinen Gefühls*. I, 391; II, 5).

que se diesen hoy, como en la antigüedad remota. La tendencia al mito no constituye una fase dentro de la historia de la civilización, sino que es una manera elemental de acercarse a la vida, de vivir, como la manera religiosa, jurídica o artística. En la génesis del mito se da un doble movimiento: de una parte, las fuerzas o los seres naturales son atraídos a la zona de lo humano (Apolo guía el carro del sol); de otra, el ser humano se evade más o menos de su naturaleza habitual, real, y de esa suerte puede realizar actos extraños, como volar montado en una escoba, vivir años incontables, hacer milagros, rodearse de un halo maravilloso, etc. La función mitificadora descansa sobre el hecho innegable de que el hombre no cabe plenamente dentro de los límites que le marcan la experiencia y el conocimiento comprobable. El mito es, pues, una manera especial de fantasía, en que lo imaginado no es simplemente imitación verosímil de lo conocido (un cuento de Bocacio, por ejemplo), sino resultado de una ruptura (mayor o menor) de los diques que separan lo humano de lo transhumano, región donde audazmente aspiraríamos a instalarnos.

En el proceso de mitificación hay grados y matices. Si decimos que Apolo conduce el carro del sol, sin duda humanizamos el sol, mas por la misma vía se nos escurre hasta la menor parcela de humanidad apolínea. He ahí un mito absoluto, total. En otros casos el mito vive como una especie intermedia entre lo posible humano, lo comprobable, y lo transhumano o prodigioso. Los mortales pasan su vivir tascando el freno de la racionalidad y de lo verosímil, y parece como si aguardaran el menor desliz para dispararse, con burla para la cuidadosa guarda que la razón ejerce. La prensa mundial está llena de materiales para semejante observación, que puede hacerse entre pueblos cultos e incultos, porque ningún enlace tiene con la cultura el que las simientes de la arboleda mítica intenten salir al día. Lo que la cultura hará es ahogar en brote lo que en otros tiempos podía llegar a florecer selvática y bellamente. Hoy el mito del licenciado Torralba difícilmente habría tomado cuerpo de leyenda.

Lo que ahora importa es hacer ver cómo el mito tiene unas veces más valor que otras, y desplaza mayor o menor volumen dentro del



espíritu colectivo. El hombre de la antigüedad solía percibir el mundo a través del cristal mítico. Bosques, ríos y astros eran máscaras encubridoras de un divino *substratum*. La Edad Media cristiana heredó bastante de la tendencia al mito, aunque la relación entre lo real y lo divino no fuera la de los siglos paganos. Lo esencial es que el conocimiento estricto y comprobado no interesa con exceso al hombre medieval (1), y queda así amplio campo para que el afán mitificador se abra camino, y se instale en zonas valiosas de la civilización coetánea. El mito sirve entonces de ingrediente artístico, y con él se construyen obras de belleza: un prodigio integra a otro.

La épica medieval se organiza mediante tejidos míticos o en trance de llegar a serlo. Lo que dentro de aquellos poemas no sea eso, en rigor estricto no es épica; será substancia inerte desde el punto de vista artístico (lo que con seguro instinto se denomina prosaico); o será fondo normal histórico para sobre él hacer rebotar lo épico; o será incluso lo antimítico (2) que pugna por retener, destacándolo, el vuelo del tema épico-mítico, audaz y cautivante cuando es bien logrado.

Urge poner ejemplos para que este largo desvío muestre su utilidad y su necesidad. Mio Cid se halla en Valencia con todos los suyos, y con sus yernos, los infantes de Carrión. El héroe realiza un menester nada sobrehumano: duerme, probablemente la siesta, tras una bien especiada comida, una "grant cozina" como aquélla que el que en buen hora nació dispuso para el conde de Barcelona. Entretanto el león —fieras en casa, costumbre de gran señor— se escapa de la red. Alboroto, temor de los infantes, que, despavoridos, se ocultan sin rebozar su falta de ánimo. Los barones cercan el escaño donde su señor reposaba; como simples mortales se aprestan a luchar con la

---

(1) De ahí la para nosotros absurda prueba judicial: si el acusado se quema al tocar un hierro ardiendo es culpable, y si no, inocente; la justicia pende del resultado de un combate. Claro que aún hoy día la supremacía de la fuerza decide de la justicia de la guerra y de la revolución. La razón se declara en quiebra, y es legal lo triunfante.

(2) Como el episodio en el Mio Cid de las arcas henchidas de arena y no de riquezas: germen de oposición novelesca. Cf. mi *Pensamiento de Cervantes*, pág. 77.

fiera, manto al brazo y espada en la diestra. Mas en esto despierta el que en buen hora ciñó espada, ajeno a toda menuda circunstancia, como figura épica que es. Sus movimientos serán descritos como conviene a un ser de su rango:

*Mio Cid fincó el cobdo, en pie se levantó.*

Ritual, sacralmente, el héroe, sin necesidad de otro detalle, se encamina hacia el temible animal, sin requerir manto ni armas (“el manto trae al cuello”):

*el león cuando lo vío, assí envergonço,  
ante Mio Cid la cabeça premio e el rostro fincó.  
Mio Cid don Rodrigo al cuello lo tomó,  
e liévalo adestrando, en la red lo metió.  
A MARAVILLA lo han cuantos que y son.*

El Campeador histórico se despega del suelo y hace rumbo a la maravilla, al mito. Mio Cid, en ése como en otros casos, es plenamente épico. Los que asisten a sus hazañas, dentro del poema y entre los escuchadores del juglar, aguardan anhelantes la esperada transfiguración.

Cada nueva lectura descubre en el *Mio Cid* renovados atractivos, no sospechadas complejidades. Parece cada vez más español, lo cual sería redundante si no se añadiera que en el poema se observan rasgos que más tarde serán expresión del genio literario de España. Comparado con la *Chanson de Roland*, ésta aparece más épica, más mítica que el Cantar. Allí es el estilo más subido, planea a mayor vuelo sobre lo cotidiano y elemental. Al alba se muestra Carlo Magno:

*messe e matines ad li reís escultet,  
sur l'erbe verte estut devant sun tref.*

La figura destaca pictóricamente contra la tienda y el verde césped. El juglar busca efectos de paisaje y de luminosidad. Cuando las galeras de los paganos se acercan a la costa, “en la punta de los mástiles y sobre las altas proas, los carbunclos y los fanales brillan numerosos; lanzan tal claridad desde lo alto, que el mar en la noche aparece más hermoso. Al acercarse a la tierra de España, toda la cosa brilla y resplandece”. Un episodio análogo en *Mío Cid* carece de relieve; así llegan las naves almorávides:

*entraron sobre mar, en las barcas son metidos,  
van buscar a Valencia a mio Cid don Rodrigo.  
Arribado an las naves, fuera eran exidos.*

Hay una épica desbocada y otra a media rienda. La española parece de esta última clase, sin que ello signifique en sí ningún demérito, porque lo épico es una manera de arte, no necesariamente una brillante manera de arte; hay un cierto modo de belleza épica, lo cual es otro asunto. Las hazañas bélicas en *Roland* bordean lo fabuloso, es decir, que hay que perder completamente pie para seguir al poeta en su vuelo mítico; en el *Cid* basta con erguirse y alzar bien la vista. Además, rasgo muy español, el mito a base de experiencia sensible, deja lugar al prodigio fundado en una experiencia moral. Es igualmente muy cosa nuestra el que no haya que alejarse definitivamente de lo usual para convivir con lo bellamente poético.

En otro lugar he escrito: “Al autor, en ocasiones, no le interesa discriminar el ambiente en que se le ofrece un tema de pensamiento o de sensibilidad, el complejo íntimo en que lo concibe y el proceso de gestación: todo se vierte en la obra, que surge acompañada de cuantos reflejos y adherencias ocupaban el espíritu del artista...” (1). La purificación maravillosa de semejante técnica se nos dará en *Las Meninas*, donde el pintor se complace en llevar al lienzo su caballete, su paleta y aun los curiosos que asomen por el taller.

---

(1) *Santa Teresa y otros ensayos*, pág. 11.

Esta técnica, habría que añadir ahora, es la que hará posible un día el nacimiento de la novela, invento español: una realidad aspirante, hacia el mito (Don Quijote en Clavileño), y otra realidad que la refrena, como la cuerda al globo cautivo (la función de Sancho y sus afines). Ese procedimiento supone tal vez mayor interés por el proceso del vivir que por el vivir mismo, por el reflejo moral de las cosas (el problema de la conducta) más que por las cosas mismas. En lejanía remota el *Mío Cid* deja vislumbrar la novela moderna, la de Cervantes, como el *Roland* parece anunciar el libro de caballerías.

Confiamos en que comience a verse claro cómo en el *Poema del Cid* lo histórico tiene como misión y sentido servir de sostén a lo poético (a lo épico-mítico), y que la técnica artística de la obra consiste en ir alzando, estirando la figura central desde el plano de la experiencia al de lo extraordinario, como en un delicioso viaje en que tuviéramos presentes el lugar de partida y el de arribo.

Tomando ahora otro punto de vista, recordemos que antes se aludía a la doble forma en que se realiza el proceso de exaltación del héroe: en el sentido de la experiencia sensible, y también en el de la experiencia moral. Rodrigo vence batalla tras batalla con esfuerzo increíble, rechaza a los almorávides, reduce a un león con su mera presencia, el ángel Gabriel se le aparece: la maravilla muestra su perfil. Ahora bien: paralelamente a esto, las victorias y proezas en el alma del personaje poetizado llegan a cimas no menos prodigiosas. La técnica del artista no es ni ingenua ni ruda: es medieval, y bastante compleja. De una parte *Mío Cid* da suelta a sus energías vitales y arremete impetuoso contra moros o cristianos, siempre dentro de los usos jurídicos de la época; entonces se arrollan todos los obstáculos y la sangre chorrea por el codo ayuso. En otra dirección, sin embargo, opuesta a esa corriente de violencia hacia afuera, el juglar nos presenta el espectáculo amortiguado y sutil de los combates hacia adentro. Ese juego a base de una doble e inversa corriente —ataque al mundo y resistencia a sus estímulos— se ofrece ya muy perceptible en la escena del *Cid* y la niña. En ese momento, todo el ímpetu cidiano se quiebra ante la voz cristalina de una niña de nueve años, que recuerda la orden regia,

“el rey lo ha vedado”, límite irrebasable ideal y poéticamente. La bota de acero ha golpeado la puerta, y ésta hubiera podido ser quebrantada; mas la niña ha dicho que en su mal el Cid no ganaría nada, y esas mansas palabras sirven de dique al bravo oleaje que hierve en el alma del desterrado. El héroe gana esta primera escaramuza contra el dragón interior, prólogo de otros formidables encuentros en que su alma, sostenida por los principios trascendentales que dan sentido a su tiempo, conocerá triunfos de grandeza insólita. A lo largo de esa vía se sitúa el proceder y señorial de Mio Cid al libertar al conde de Barcelona, decidido, en el despecho de la derrota, a dejarse fenecer de hambre. Su vencedor pone como precio de la libertad que el Conde renuncie a aquella injustificada testarudez. Y una vez más los estímulos de menor valía quedan hollados.

Mas el momento máximo en la poetización moral del personaje ocurre con motivo de la injuria inferida a sus hijas por los infantes de Carrión. El Cid, guerrero de amplitudes nacionales y europeas, da su nota mayor venciendo al almorávide Yúzuf frente a Valencia; el Cid, héroe también en los combates del alma, alcanza su cenit al responder como lo hace al acto irresponsable y cínico de los infantes de Carrión. Al recibir a sus hijas, que ligadas a un árbol y medio desnudas habían sido infamadas, azotadas y espoleadas por sus maridos, Rodrigo conserva impassible serenidad: domina siempre las circunstancias y no es afectado por ellas, rasgo esencial del personaje épico-mítico:

*besándolas a aras, tornós a sonrisar:*

*“¿Venides, mis fijas? ¡Dios vos curie de mal!*

*Yo tomé el casamiento, mas non osé dezir al.*

*Plega al Criador, que en cielo está,*

*que vos vea mejor casadas d'aquí en adelant.*

*De mios yernos de Carrión, Dios me faga vengar”.*

Palabras ecuánimes, mesuradas, que revelan esencias del alma castellana, a las que un día Cervantes y Velázquez darán la máxima

trascendencia. El Cid reprime todo impulso violento, no exterioriza ningún sentimiento elemental. Su indignación se aísla, se sume en los senos de lo jurídico: el rey casó sus hijas, y a él le toca querellarse por el deshonor inferido a doña Elvira y a doña Sol:

*si desondra y cabe alguna contra nos,  
la poca e la grant toda es de mio señor.*

Pide que el rey ordene el modo en que:

*aya derecho de ifantes de Carrión,  
ca tan grande es la rencura dentro de mi corazón.*

*Rencura* no es aquí tanto el rencor moderno como la “queja que da base a una querrela judicial”. La posición del individuo se resuelve en principios trascendentales, que existen fuera de él, y que desde fuera regulan y prestan sentido a sus actividades. Así es la Edad Media (1), y por eso mismo la figura algo extraordinaria, en lo profano o en lo religioso, se aureola fácilmente de irisaciones míticas. En el punto culminante a que llega la acción del *Mío Cid*, la figura del héroe se desdobra; su ser empírico, pasional o irritable queda soterrado, y lo que asciende es un paradigma de hombre medieval (2), orlado de mito, que no hay que interpretar con los conceptos actuales de bondad y violencia. El Cid no es un ser virtuoso, santificado, que perdona las injurias; dentro del Poema asume la postura más elevada que para el contemporáneo podía ofrecer un

---

(1) V. A. Castro, *Algo de Edad Media*, en *Santa Teresa y otros ensayos*, pág. 76. Cuando en la época renacentista la inmanencia substituya a la trascendencia, Don Quijote será construido, determinado desde su ser interior: lee unos libros, come lentejas, duerme mal y se le seca el cerebro. Supuestos de esa clase son impensables en el Cid. En el romanz de *Flamenca* los celos de Archambaut le caen desde fuera como un accidente cósmico, carecen de fundamento; las desventuras de *Aucassin y Nicolette* provienen de una arbitrariedad caprichosa del conde de Beaucaire, etc. Siempre el proceso de fuera a dentro.

(2) De hecho el Cid era “sabidor en derecho” (M. Pidal, *España del Cid*, pág. 245).

hombre en el horizonte vital: ser sostenido por Dios en el juicio solemne que va a ser abierto ante la corte regia, en esa corte que el juglar se inventa. Era en efecto esencial, en el proceso de transhumanización de un personaje, que el poema latino comparaba ya con Paris y con Héctor (3). El autor de ese *Carmen*, según ya vimos, cree que las proezas cidianas no cabrían en mil libros y necesitarían un Homero:

*Tanti victoris nam si retexere  
ceperim cuncta, non haec libri mille  
capere possent, Homero canente,  
summo labore.*

No es, pues, por santidad por lo que el juglar hace que el Cid ahogue su cólera, sino por exigencia de la técnica épico-mítica, dentro de la concepción que la Edad Media se forja del mundo. Mio Cid oficia solemnemente según los más severos ritos. Ha dejado crecer su barba, y se presenta en la corte imponente y magnífico; todos los ojos se clavan en él:

*Catando están a mio Cid quantos ha en la cort,  
a la barba que avie luenga e presa con el cordón.*

Así recogida, nadie podrá tocarle a un pelo de su faz, relicario de la dignidad varonil. El espectáculo es prodigioso:

*Nos fartan de catarle quantos ha en la cort.*

El arte del poeta ha consistido en darnos a la vez la visión del espectáculo y de los espectadores, la región épico-mítica y la de los simples mortales (este plano elemental, de referencia y contraste, no

---

(3) V. el texto del *Carmen latino* (compuesto hacia 1090, antes de morir el Cid), en Menéndez Pidal, *España del Cid*, pág. 893.

aparece en la *Chanson de Roland*, distinción capital en cuanto a la técnica).

Pero el juglar del Cid ha hecho además algo delicioso, y es que en un momento de ritualidad máxima, el personaje se vuelve transparente y percibimos el brinco de su corazón, inquieto y alborotado bajo esa triple coraza de sonrisas, hieratismo y fórmulas jurídicas:

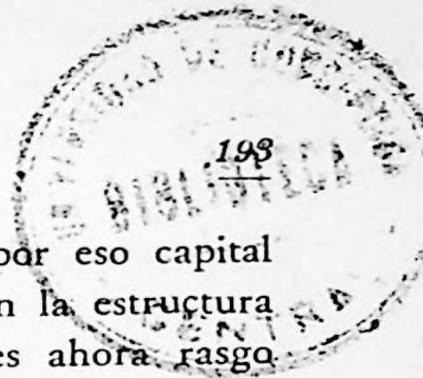
*¿A quién descubriestes las telas del corazón?  
A la salida de Valencia mis fijas vos di yo...  
¿a qué las friestes a cinchas e a espolones?*

Las telas del corazón han tenido que descubrirse; la ritualidad impávida de aquellas declaraciones se interrumpe un momento, con lo cual no hace sino ganar en relieve humano y poético:

*por mis fijas quem dexaron yo non he desonor.*

Esto confirma lo antes dicho. El juglar nos da la escala que va de lo elemental humano a la sublimación mítica, del grito lírico salido de esas telas desgarradas del corazón a la objetividad trascendente de las fórmulas y de las ceremonias, de la rigurosa precisión en el detalle histórico al invento libre a tono con la marcha ascensional del personaje, figura monumental que todos contemplan sin llegar a saciar sus ojos. Por este camino habría que llegar a determinar lo que sea realismo poético del *Mío Cid*: todo él es una compacta y grandiosa realidad, un *plus* de la vida, más a condición de admitir que esta vida es también en ocasiones mítica, sacra y ritual.

Después de lo escrito se ve distintamente que lo jurídico y lo didáctico no es ganga que arrastre el Poema, sino elemento esencial de cierta concepción de la vida, base de la civilización coetánea. El moralismo va integrado en el mismo ser épico del personaje, que nace a la vida desde el momento en que el artista logra concebir en un estilo la visión serena y enérgica que le entrega su fantasía. Hay aquí gravedad y aparato, como es propio de una figura archi-



solemne. Las acciones y los movimientos adquieren por eso capital importancia, y el gesto pasa a ser categoría esencial en la estructura artística. Lo que en el simple mortal sería baladí, es ahora rasgo muy para ser destacado, porque el mero hecho de notar tales menudencias las desvulgariza, les da otro sentido que el acostumbrado, por lo cual no cabe reducirlas sencillamente al nivel de lo que acontece fuera del recinto poemático. De ahí el valor singular que asume todo detalle indumentario, toda descripción de movimientos. El vestido es ya un principio de singularización y a la vez un modo de recortar el ser del personaje respecto del mundo extrapoético: función de escena, de coturno. Cuando todavía la novela del siglo último experimentaba la ineludible necesidad de describir la vestimenta de sus individuos, continuaba, desvaídamente y sin darse de ello cuenta, los procedimientos de poetización de la épica lejana, que necesitaba ante todo la acción de presencia de sus imágenes, su andanza mágica. Cuando la novela moderna desiste del indumento, como necesidad inicial, se rompe uno de los hilos que ataban el género a sus remotos orígenes.

Véase ahora el alcance de que el *Carmen latinum*, al mismo tiempo que enlaza su factura, su *poiesis*, con la tradición homérica, haya sentido la urgencia de “vestir” a su héroe:

*Primus et ipse indutus lorica  
nec meliorem homo vidit illa;  
romphea cinctus, auro fabrefacta  
manu magistra.*

Y prosigue el detalle maravilloso de la lanza, el escudo (*in quo depictus ferox erat draco*), el casco y el caballo. Y la consecuencia lógica —poéticamente— es que ni Paris ni Héctor pudieron gloriarse de armas tan primas en la pugna troyana:

*Talibus armis ornatus et equo,  
Paris vel Hector meliores illo*

*nunquam fuerunt in troiano bello  
sunt neque modo.*

Desde hace mucho, como antes indicaba, pienso que no es conveniente separar la literatura concebida en latín durante la Edad Media de su coetánea en romance. Un día vendrá en que no se hará entre ambas ningún apartijo. Los fermentos de poesía cidiana que elaborará la gesta laten ya en el *Carmen* de 1090. El poeta de Medinaceli, escolarizado en poética, sabidor de que había que alzar en una alentada la figura que imagina, su nimbo y su escena, cumple como bueno con las reglas de su *mester*, mucho más sin pecado de lo que juzgó el autor del *Alexandre*, poco discriminador de clases poéticas. El juglar de esta alta juglaría sabe que ha de cuidar todo movimiento del héroe, y por eso les consagra una ternura minuciosa y de primitivo, para quien no hay grande ni pequeño, lejos ni cerca:

*Meció mio Cid los hombros e engrameó la tiesta (13)*  
*Sacó el pie del estribera, una feridal dava (38)*  
*La cara del cavallo tornó a Santa María,*  
*alco su mano diestra, la cara se santigua (215)*  
*Enclinó las manos la barba vellida,*  
*a las sues fijas en braco las prendía (274)*  
*Sinava la cara (411), tornós a sonrisar (298)*  
*En mano trae desnuda la espada (471)*  
*El Campeador fermoso sonrisava (923)*  
*Yal crece la barba e vale allongando (1238)*  
*Mio Cid fncó el cobdo, en pie se levantó (2,296).*  
*Alegrósle tod el cuerpo, sonrisós de corazón,*  
*alcava la mano, a la barba se tomó (3,185), etc., etc. (1).*

---

(1) Todo esto desaparece al ser prosificado el Poema en la *Crónica general* de Alfonso el Sabio. La *Crónica* despoja a las gestas que prosifica de su estilo épico-mítico, como es natural. Un estudio de ambos estilos —el poemático y el histórico— ilustraría mucho cuanto vengo diciendo.

Y de ese modo una figura histórica fué adquiriendo dimensión poética. Ingresando en el paraíso mítico, el personaje irá haciéndose cada vez más legendario, más inaseguible. Así ocurre en el poema *Rodrigo*, y en parte en el *Romancero*, en donde los bríos del héroe se escapan por las resquebrajaduras del vacilante orden medieval, que ya no es último e ideal plano para el artista: “por besar mano de rey no me tengo por honrado”. A todo ello preferimos ahora la sabia moderación del juglar primitivo (tan finamente vista por Menéndez Pidal), que sin brillos ni luminarias excesivas —sin las cuales también hay encanto artístico— supo darnos un Cid emergiendo, con calculado equilibrio, por sobre la prosa cotidiana, y sin disolverse en una fantasmagoría que habría hecho saltar los mismos supuestos sobre que se alza la figura soñada del “buen vasallo”. Dos siglos más tarde dirá el Arcipreste de Hita:

*Con buen servicio vencen caballeros de España*