



**HAL**  
open science

# Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar : releyendo el Poema de mío Cid

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar : releyendo el Poema de mío Cid. "Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje" : studia in honorem Bernard Darbord, 24, Cilengua, 2018, Colección Instituto Literatura y Traducción, 978-84-17107-89-5. hal-02522054

**HAL Id: hal-02522054**

**<https://hal.science/hal-02522054>**

Submitted on 27 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid*

... el cantar del cantar de mis latidos.  
Miguel Ángel ASTURIAS, *Sonetos del amor acongojado*.

El psicoanálisis nos enseña que, diciendo lo que dice, el hablante siempre dice otra cosa (dimensión ale-górica del lenguaje) y diciendo otra cosa siempre dice lo mismo (compulsión de repetición y retorno de lo reprimido). Por su parte, la lingüística, y más específicamente la teoría de la enunciación, nos enseña que todo acto de habla supone una actividad metalingüística, más o menos consciente y más o menos declarada, de modo que, si al acto de narración nos referimos, cabe afirmar que, contando una historia (intriga principal), el narrador siempre cuenta paralelamente la historia de su narración (intriga secundaria), de donde resulta un doble sistema de referenciación, diegético uno, metadiegético otro. De la conjunción de estos dos acercamientos se desprende que todo relato supone en realidad tres actos narrativos entreverados: el de la historia propiamente dicha, el de la otra historia que se urde a través de esa primera trama (intriga latente fraguada en los intersticios de la intriga patente) y el de su propia narración; toda historia (nivel diegético), se cuenta a sí misma (nivel autorreferencial) a la vez que nos cuenta otra historia (nivel simbólico<sup>1</sup>). Hay, pues, en todo acto de habla dos vertientes, una regida por la voluntad del hablante y otra, por así decirlo, que se le escapa: hablar siempre es decir más de lo que en verdad se dice o pretende decir. Sin poner en tela de juicio el carácter intencional del acto de habla, afirmaremos que lo que dice el hablante no es necesariamente lo que dicen las palabras que emplea, esto es lo que declara el producto acabado –intencional o no– de su combinación sintagmática.

Los breves apuntes que se presentan a continuación no pretenden sino ilustrar a través de dos sencillos pero instructivos ejemplos tomados del *Poema de Mio Cid* la aptitud del texto poético para promover lecturas paralelas e impactar el imaginario del lector suspendiendo la discursividad del poema leído, o más exactamente, escuchado con lo que Theodor Reik llamó evocadoramente la “tercera oreja”: lo que dice el texto no es lo que oye, en última instancia, el lector atento a las repeticiones que lo jalonan, a sus concatenaciones, sus variaciones y metamorfosis. En tanto que realización discursiva, la gesta no escapa de esta condición: lo que nos dice el juglar no es lo que nos cuenta su cantar. Escuchar no ya lo que dicen las palabras sino lo que dice su pulsación, no el *Cantar* sino, por utilizar la fórmula de Miguel Ángel Asturias, “el cantar del cantar de [sus] latidos” es lo que, a contramano y hasta a contragramática, nos proponemos llevar a la práctica en las páginas que siguen.

### 1. “Una niña de nuef años a ojo se parava”

Llama la atención, habida cuenta de la función cardinal de que está investida la mirada desde los versos iniciales de la gesta<sup>2</sup>, que la crítica, que ha glosado tan abundantemente la

---

<sup>1</sup> Remitimos al lector interesado por las implicaciones críticas que revisten estos planteamientos a nuestro trabajo “De quoi le récit est-il le nom?”, *Bulletin Hispanique. Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, 116, num. 2, juillet-décembre 2014, p. 539-547.

<sup>2</sup> El texto conservado es el único texto conocido y, hasta nueva orden, el texto completo del *Cid*. Cf. el ya clásico y a la vez modernísimo estudio de Miguel Garcí-Gómez, “*Mio Cid*”. *Estudios de endocrítica*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975. Citamos por la edición de Alberto Montaner, *Cantar de mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993.

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

secuencia ya sea para subrayar el dramatismo del contraste entre el viril guerrero castellano y la enternecedora niña de nueve años, ya para invocar la utilización del topos literario del *puer-senex*<sup>3</sup>, no haya reparado en la imagen visual que flota en el espacio imaginario que abre el poema y que ha podido servir de referente tácito al archicommentado verso. Pues lo que declara cronológicamente el verso 40 del *Cantar* (una niña de nueve años sale al paso del Campeador a su entrada en Burgos) no es lo que sugiere analógicamente su combinatoria sintagmática que, en este singular contexto, dota de especial saliencia a los significantes *niña* y *ojo* con que se inician los dos hemistiquios, invitando a la reparadigmación del verso en torno a otro eje referencial, el de la visión, en el que convergen y hasta se confunden, en cinematográfica superposición de planos, la imagen de la niña, la imagen de sus ojos y la imagen de la niña de sus ojos. Como es bien sabido, la niña es el lugar en que se forma la imagen en miniatura de quien, poniéndose “a ojo” de su interlocutor, descubre su propio reflejo en la mirada del otro: dicho de otro modo, la niña es al guerrero castellano lo que el reflejo de su imagen es a su modelo gulliverizado. Así, a la imagen –declarada– de la “niña” que “a ojo se parava”, es decir poniéndose *a la vista* del Cid, se sobrepone simétricamente la imagen –sugerida– de la niña mirando a su vez al Cid, en dramático duelo de miradas donde cada uno ve en los ojos del otro el reflejo de su propia imagen reducida: la niña es a la vez niña y pupila. De manera que si hubiera que despejar una matriz poética susceptible de dar cuenta de la configuración de estos versos no dudaría en aducir la etimología semántica de la expresión “niña de los ojos” (la misma que la de su sinónimo “pupila”) en que se dan la mano los dos campos referenciales aquí en liza, el de la infancia y el de la visión, etimología que bien podría haber guiado consciente o inconscientemente al juglar en la composición de estos versos, fuertemente dominados por el léxico de la visión: la “niña de nuef años” que “a ojo se parava” arriesga “los ojos de la cara” hablándole al Cid que bien “ve que del rey” ya no tiene gracia:

Una *niña* de nuef años    a *ojo* se parava  
–¡Ya Campeador,    en buen ora cinxiestes espada!  
El rey lo ha vedado,    anoch d’él entró su carta  
con grant recabdo    e fuertemiente sellada.  
Non uos osariemos    abrir nin coger por nada;  
si non, perderiemos    los averes e las casas,  
e demás    *los ojos de las caras*.  
Cid, en el nuestro mal    vós non ganades nada,  
mas el Criador vos vala    con todas sus vertudes sanctas.–  
Esto la *niña* dixo    e tornós pora su casa.  
Ya lo *vee* el Cid,    que del rey non avié gracia (v. 40-50)

La historia de la recepción de estos versos muestra la pervivencia de la imagen visiva a través de varias de sus recreaciones y abunda en favor de nuestra interpretación, suministrando si no pruebas fehacientes cuando menos innegables indicios del poder icónico que encierra la asociación de los significantes *niña* y *ojo* dentro del mismo verso<sup>4</sup>. Pienso efectivamente que la interpretación que ha ofrecido la descendencia literaria del Cid<sup>5</sup> de esta secuencia, directa o

<sup>3</sup> Y mucho menos para observar la ironía etimológica que destina a la infante, por definición privada de habla, a ejercer el papel de portavoz del silencioso colectivo burgalés.

<sup>4</sup> Más adelante, de hecho, en el mismo *Poema de mio Cid*, al utilizar de nuevo la palabra “niñas” para referirse a las hijas de Rodrigo Díaz de Vivar, el juglar, como si de un automatismo semiótico se tratara, volverá a actualizar todo un entramado léxico alusivo a los ojos: “llorando de los *ojos* que non sabe que se far, / e él a las *niñas* tornólas a *catar*” (v. 371-2).

<sup>5</sup> Cf. Christoph Rodiek, *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Gredos, 1995.

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

indirectamente nutrida por la polisemia del sustantivo, no ha hecho sino explicitar **el juego de palabras, implícito en la gesta, entre los ojos de la niña y la niña de los ojos.**

Recordemos por ejemplo los conocidos versos del poema *Castilla* de Manuel Machado (1900), donde la niña “muy débil y muy blanca” se evapora transformándose mediante un proceso metonímico en pura y etérea mirada:

El ciego sol se estrella  
en las duras aristas de las armas,  
llaga de luz los petos y espaldares  
y flamea en las puntas de las lanzas.  
El ciego sol, la sed y la fatiga  
Por la terrible estepa castellana,  
al destierro, con doce de los suyos  
–polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga.  
Cerrado está el mesón a piedra y lodo.  
Nadie responde... Al pomo de la espada  
y al cuento de las picas el postigo  
va a ceder ¡Quema el sol, el aire abrasa!  
A los terribles golpes  
de eco ronco, una voz pura, de plata  
y de cristal, responde... *Hay una niña*  
muy débil y muy blanca  
en el umbral. *Es toda*  
*ojos azules*, y en los ojos, lágrimas.  
Oro pálido nimba  
su carita curiosa y asustada.  
“Buen Cid, pasad. El rey nos dará muerte,  
arruinará la casa  
y sembrará de sal el pobre campo  
que mi padre trabaja...  
Idos. El cielo os colme de venturas...  
¡En nuestro mal, oh Cid, no ganáis nada!”  
Calla la niña y llora sin gemido...  
Un sollozo infantil cruza la escuadra  
de feroces guerreros,  
y una voz inflexible grita: “¡En marcha!”  
El ciego sol, la sed y la fatiga...  
Por la terrible estepa castellana,  
al destierro, con doce de los suyos  
–polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga.

Si “la niña” del poema de Machado “es toda ojos” pienso que es debido principalmente al impacto semiótico de la asociación *niña - ojo* de que es escenario el verso “Vna *niña* de nuef años a *ojo* se paraua”, reinterpretado este no según las leyes de la semántica sintáctica, que recorta el horizonte semántico de las palabras a medida que la frase se va desplegando y se va restringiendo su espectro combinatorio, sino atendiendo a las reglas de una semántica asociativa que, liberando el potencial denotativo del signo y tejiendo isotopías, promueve la saliencia perceptiva de los polos referenciales *niña* y *ojos* y revela su contigüidad nocional: llevando el proceso metonímico al extremo, la versión machadiana nos ofrece una especie de zoom óptico que acaba reduciendo la imagen de la “niña de nuef años” a la imagen de la niña de sus ojos, ojos azules para más datos, empañados en lágrimas: “Hay una niña / muy débil y muy blanca / en el umbral. Es toda / ojos azules, y en los ojos, lágrimas”. La reducción de la niña a su mirada garza entroncaría también con la imagen en plano cerrado de “los sos ojos

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

tan fuerte mientras lorando” y con todo el juego de miradas, encuadres y perspectivas con que da comienzo el *Cantar*<sup>6</sup>. A su vez, estos ojos azules de mirada clara se harán de azabache en la novela de María Teresa León *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid campeador* (1954), donde la niña, al acercarse al estribo del Campeador, “levanta hacia el Cid *unos ojos oscuros*” a la vez que el Cid se queda “*mirándola tan frágil, tan pequeña, tan valiente*”: frente al séquito del Cid que se aleja, “la niña los *mira* pasar desde su infancia valiente<sup>7</sup>...”

Más explícitos aún son, en este sentido, los versos del poema de Rubén Darío *Cosas del Cid*<sup>8</sup> (1900), inspirados en la versión que compuso Jules-Amadée Barbey d’Aureville (1872) del romance del leproso<sup>9</sup>, donde la párvula, metamorfoseada en hada, se describe esta vez como “una *niña* [...] de franca y angélica *pupila*”. La irrupción en el discurso de la palabra “pupila” podría venir dictada a distancia por la imagen, reinterpretada en su acepción metafórica, de la niña del cantar:

y el gran Rodrigo Díaz de Vivar, satisfecho,  
iba cual si llevase una estrella en el pecho.  
Cuando de la campiña, aromada de esencia  
sutil, *salió una niña* vestida de inocencia,  
*una niña* que fuera una mujer, *de franca*  
*y angélica pupila*, y muy dulce y muy blanca.  
*Una niña* que fuera un hada, o que surgiera  
encarnación de la divina Primavera.

Se nos podrá objetar que la gesta no hace mención expresa ni de las pupilas de la niña ni de sus ojos y que esta reinterpretación subvierte la “recta lectio” de los versos originales del cantar. Pero las palabras siempre dicen más de lo que dicen sus utilizadores y la poesía no sabe de ortonimias: por extravagantes que se nos puedan antojar, las interpretaciones presuntamente erradas a que da lugar un texto no dejan de ser emanación de su letra y parten siempre –con más motivo cuando son reiteradas– de una realidad textual, por lo que cabe afirmar que están germinalmente contenidas en el texto que las suscita cuando no literalmente insertas en el horizonte de expectativas del lector. Recuérdese por ejemplo la supuestamente errónea interpretación, unánimemente desechada, a que da pie la configuración del verso “Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albos” (v. 235): no hay edición del Cid ni manual de filología que no advierta de la incoherencia a que se expone el lector que, en un raptó de emoción poética y dejándose seducir por la plástica factura de la imagen cidiana, interprete el sintagma “los gallos” como sujeto de la perífrasis “quieren quebrar”. Todos los comentaristas ponen al lector sobre aviso como si quisieran conjurar la lectura en que ellos mismos incurrieron leyendo el verso por primera vez: no son “los gallos” los que “quiebran” sino “los albos”. Por si fuera poco y para mayor decepción, el verbo “querer” no significaría aquí lo que suele significar habitualmente: se trata de un semi-auxiliar con valor puramente incoativo que ni indica volición ni ofrece viso alguno de antropomorfismo... Leída así, la imagen “creacionista<sup>10</sup>” avant-la-lettre resulta mucho más prosaica, pero es lo que preconiza

<sup>6</sup> Cf. *supra*, nota 2.

<sup>7</sup> María Teresa León, *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid campeador*, Buenos Aires, Peuser, 1954, p. 43-44.

<sup>8</sup> Publicado en *La Ilustración española y Americana*, Madrid, 30 de marzo de 1900 y recogido en *Prosas profanas*.

<sup>9</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, “El *Poema de mio Cid* y su proyección posterior (ficción e imagen)”, *Estudios Románicos*, volumen 13-14, 2001-02, p. 59-85.

<sup>10</sup> Según la atrevida expresión de Valbuena Prat quien, pese a la *praeteritio*, no deja de apuntar, antes de desecharla, esta estimulante posibilidad: “Aunque sería sugestivo pensar en una adivinación creacionista del

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

la exégesis oficial, totalmente remisa a que el lector se pierda en ensoñaciones y oiga lo que la progresión lineal del verso le invita, no obstante, a escuchar...

Afortunadamente la recepción del Cid no entiende de “filologuerías”, pues una cosa es lo que dice “rectamente” el verso y otra lo que “tercamente” nos dicen las palabras que lo componen y lo que no por estar simplemente insinuado deja de estar inscrito en la letra del texto, como así demuestra, entre otras lecturas, la reinterpretación que del verso cidiano hace García Lorca en el incipit de su *Romance de la pena negra* (1928):

Las piquetas de los gallos  
cavan buscando la aurora...

donde, a despecho de lo que consignan notas a pie de página y demás glosas eruditas, los gallos recobran todo el protagonismo sintáctico que la ortodoxia filológica se empeña en restarles: los mismos gallos que (de forma supuestamente errónea) allí “querían” (del latín *quære* ‘buscar’) quebrar albores son los que aquí “buscan” activamente la aurora. ¿Cabe imaginar interpretación más recta del verso cidiano? Con todo, la crítica persiste en denunciar un error de interpretación. Para Rosa Eugenia Montes Doncel, por ejemplo, Lorca leyó mal – ¡aunque mejoró!– el original:

...la metáfora de Lorca es mucho más osada (y más bella): las “piquetas de los gallos” funcionan como sujeto, “la aurora” como complemento directo. En el Poema de *Mio Cid* el verbo “quieren” no contiene un significado de voluntad; conforma con el infinitivo una perífrasis de incoación que vendría a decir: “están a punto de”. “Albores”, el equivalente semántico de “aurora”, no es el objeto, sino el sujeto pospuesto, en disposición paralela con la cláusula anterior (“cantan los gallos”). Sin embargo, para el lector familiarizado con el poema lorquiano, al llegar a este verso le resulta casi imposible no recordar el texto contemporáneo, convertido en nuevo “anfitrión” de tales palabras, y tendemos a leer automáticamente otorgando a los “gallos” la categoría de sujeto no solo de “cantar”, sino también de “querer”, confiriendo al verbo “querer” su valor pleno y a “albores” el papel de complemento, en suma convirtiendo en transitiva una oración que no lo era. **Esta lectura violentaría el *sensus litteralis* (en terminología hermenéutica), pero la enorme difusión y el feliz resultado concebido por Lorca, quien tal vez leyó mal el verso, esto es, realizó una productiva *misreading*, ha condicionado para las futuras generaciones de lectores la recepción de este fragmento del Cantar.** ¿Mejora la oración con la nueva lectura? Propicia una solución lograda, y aún más extrañamente original en su contexto histórico. ¿Ha conseguido el “Romance de la pena negra” *alterar* la comprensión y el significado del texto antecesor? ¿Es legítima la segunda propuesta, que desprecia deliberadamente la *intentio auctoris*? Desde una perspectiva deconstruccionista tan legítima sería una como otra, y no se postularía definitiva ninguna de las dos: un nuevo anfitrión podría generar una nueva vuelta de tuerca. Si lo más a que puede aspirar el escritor, según el *dictum* de Bloom (*apophrades* o retorno de los muertos, la sexta de sus seis razones revisionistas), es a expresarse de tal modo que parezca que es el precursor el que lo imita a él, se diría que Lorca lo ha conseguido. Aunque el hecho en realidad tiene un nombre más sencillo sin necesidad de recurrir a ninguna *ratio*: emulación<sup>11</sup>.

Lejos sin embargo de “violentar el *sensus litteralis*”, de alterar la comprensión del verso o de traicionar la “*intentio auctoris*”, los versos del poeta granadino ofrecen, en mi opinión, una representación cabal y absolutamente fiel del efecto –planeado o no por el juglar, pero

---

poeta interpretando el segundo hemistiquio como subordinado al primero (*Aprisa cantan los gallos y quieren [ellos] romper albores*), no creo que haya derecho a esto, sino simplemente a *y quiere romper el alba* [...] Creo que, pensando en la primera posibilidad, se le ocurrió a Federico García Lorca la imagen inicial de uno de sus más bellos romances gitanos: *Las piquetas de los gallos – cavan buscando la aurora...*” *Historia de la literatura española*, (1937), Tomo I, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1957, p. 42.

<sup>11</sup> “La deconstrucción. Fundamentos y posibilidades de proyecciones prácticas”, *EPOS*, XXIV, 2008, p. 255-6. La negrita es mía.

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

impuesto al fin y al cabo por la cronosintaxis— que genera la lectura escrupulosamente lineal y literal del verso épico. Si, como admite la autora, la versión lorquiana “propicia una solución lograda” y “extrañamente original” es porque, muy al contrario, se aviene estrictamente a la letra del verso original: su rescritura ostenta, escenificándolo, lo que literalmente dejan entrever, en el progresivo desvelamiento de su horizonte interpretativo, los significantes del *Cantar*. No es cierto, por lo demás, que Lorca leyera mal el verso del juglar: en la primera escena de *El maleficio de la mariposa* el dramaturgo pone en boca de Doña Curiana el verso “Mirad como quiebra el primer albor<sup>12</sup>”, que no deja lugar a dudas en cuanto a su correcta comprensión sintáctica. Tampoco hay por qué recurrir, por válido y fructuoso que haya demostrado ser el método, a la teoría de la deconstrucción para dar validez a las dos lecturas pues, aunque contradictorias, las dos están igualmente impresas en el significante textual: ambas se pueden acreditar desde presupuestos estrictamente lingüísticos asumiendo la existencia de un tiempo operativo, emanación del carácter lineal del signo, que obliga al lector (antes del reprocesamiento a que será sometida retroactivamente la información para su desambiguación final) a contemplar todo el espectro de interpretaciones posibles que, en cada encrucijada del sendero interpretativo, se van ofreciendo a él, espectro si bien cada vez más restringido a medida que avanza la lectura, no por ello menos efectivo. En el caso que nos interesa aquí, la disposición sintagmática del verso “Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar... albores” nos lleva, aunque solo sea por una fracción de segundo, a considerar provisionalmente “los gallos” como sujeto posible de “quieren quebrar<sup>13</sup>” hasta tanto no irrumpa al final del verso el sustantivo “albores” que lo desbanca, esto es hasta el preciso instante en que la identificación tardía del soporte sintáctico del verbo “quebrar”, el sustantivo “albores”, despeja la incógnita funcional, imponiendo retroactivamente el reordenamiento sintáctico de los miembros de la frase: la sintaxis es tiempo hecho palabra y cuando le digo a quien me acaba de obsequiar con un presente “no me gusta tu regalo: me encanta”, por más que a la postre agradezca el agasajo, no dejo de decirle a la cara y sin rodeos lo que tan cruelmente y sin la menor ambigüedad empezaban diciéndole mis palabras, es decir: todo lo contrario.

Puestos a seguir enjuiciando con la misma parcialidad la descendencia literaria del Cid, no dudaremos en “suspender” entre sus más ilustres continuadores a Vicente Huidobro, autor de un novelado *Poema de Mío* [sic] *Cid campeador. Hazaña* (1929), no por la ahistórica tilde que engalana el posesivo desde el título de la novela, sino por la interpretación sorprendentemente “monoaural” que del verso 40 del *Cantar* ofrece aquí el que fuera máximo exponente del creacionismo, transformando la *niña* de nueve años en “una *chica* de nueve años<sup>14</sup>” y destruyendo así definitivamente la imagen ocular que otros poetas, más receptivos a la pulsión invocante del signo, supieron rescatar.

## 2. “Todas las ganancias a Valencia son llegadas”

El segundo ejemplo de reasignación semántica supone una escucha atenta no ya del entorno inmediato del significante considerado sino de la totalidad del texto y del movimiento general que emerge de la aprehensión global del discurso. Su estudio nos permitirá dar cuenta de dos

<sup>12</sup> Y la comedia se abre con los versos “¡Mañana clara y serena! / Ya rompe el primer albor”, puestos en boca de la misma Doña Curiana.

<sup>13</sup> Sin perjuicio de otra lectura igualmente escandalosa pero plausible que, como ya ha quedado apuntado, haría de “albores” el objeto directo de “quebrar”: los gallos quieren quebrar los albores. Cf. *supra* nota 10.

<sup>14</sup> Si bien unas líneas más adelante el autor restituirá: “Dijo la niña y volvió a meterse...” *Mío Cid Campeador. Hazaña*, (1930), Ed. facsimilar, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1996, p. 288.

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

principios poéticos insoslayables: el de la iconicidad del significante onomástico y el de la ductilidad semántica del signo, sometido a las variaciones semánticas que le impone la interacción contextual

El primero de ellos incrimina, cuando el nombre propio designa un referente histórico, la singular relación que el texto, por naturaleza ficcional, mantiene con la historia, por definición no ficcional, y se resuelve en el postulado fundamental según el cual todo nombre propio, real o imaginario, forma parte incuestionable del proceso de creación y, como tal, obedece a una doble estrategia onomástica y prosopográfica. Dictados por la historia o salidos del magín del creador, todos los nombres que aparecen en la obra de ficción obedecen invariablemente a un trabajo de acuñamiento onomástico y, por lo mismo, son siempre invención del autor, aunque se trate de personajes históricos. No hace al caso saber si Pedro Bermúdez, por ejemplo, cuya historicidad ha hecho correr tanta tinta, fue o no sobrino del Cid: el nombre del personaje es un caso paradigmático de lo que Pierre Guiraud llamó *ethymologia*<sup>15</sup> para designar el proceso según el cual, en vez de ser la “forma” la que crea el “fondo”, es el nombre el que, por retromotivación, engendra la fábula, determina el carácter del personaje y condiciona la situación en que evolucionará, predestinando así, en la gesta francesa, a un Guillaume au Court-Nez (interpretación popular de Guillaume au Courb-Nez) a perder la nariz en un combate, según la misma ley que condenará a Pedro Bermúdez a la mudez (“¡Fabla, Pero mudo, varón que tanto callas!”), al Conde de Barcelona a declararse en huelga de hambre (“...comed, comde, algo, ca si non comedes, non veredes cristianos”) o al juglar a escoger al moro Avengalvón como doble actancial del héroe cristiano, movido probablemente por la configuración fónica del epíteto épico “Campeador” con el que el patronímico árabe comparte la misma estructura silábica, vocálica y acentual (a-é-a-ó: AvEngAlvÓn / CAmpEAdÓr). Llama la atención a este respecto la circunspección histórica con que se ha tratado a veces la ficción cidiana y que por ejemplo llevó a un Menéndez Pidal, que tanto se afanó en deslindar los elementos de la gesta y los elementos de la historia, a buscar no menos afanosamente el emplazamiento geográfico real que fue escenario de una afrenta de Corpes que el propio polígrafo, singularmente, consideraba como totalmente ficticia. El texto –y sobre todo el contexto– construye su propia verdad y es esa otra verdad textual, la que, fuera de toda consideración etimológica, autoriza a reconocer en un nombre histórico las cualidades de su detentor en la obra de ficción y a reinterpretar, por ejemplo, el nombre del Cid como la forma máximamente abreviada de una fórmula encomiástica como “caballero vencedor en lides” a la vista de un verso anafónico como “Mio **CID** Ruy Díaz **LID** campal a ven**CID**a<sup>16</sup>” (v. 784), donde vemos la forma antonomástica “Cid” transitar de una palabra a otra, metamorfoseándose en el monosílabo “lid” antes de infijarse en el participio “ven-cid-a”.

Para demostrar la validez de este principio, tomaré como ejemplo un topónimo de cuya realidad geográfica e histórica no está permitido dudar, Valencia, que ni es invención del juglar ni supone distorsión geográfica alguna con respecto a la realidad histórica: la conquista efectiva de la taifa valenciana a manos de Rodrigo Díaz de Vivar en el año 1094. La toma de Valencia representa, en términos estructurales, el coronamiento de la trayectoria cidiana: es el

<sup>15</sup> “Étymologie et ethymologia (Motivation et rétmotivation)”, *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, n° 11, 1972, p. 405-413.

<sup>16</sup> No seguimos aquí la lección de Montaner que, siguiendo a Pidal, corrige “lid campal á arrancado” (como otros corrigen “lid campal á ganado”) para respetar la asonancia á-o. El manuscrito no deja lugar a dudas al respecto: el copista tanscribió “mio Çid Ruy Díaz lid campal a vençida” y el lapsus calami, si lo hubiera, podría ser, como apuntamos aquí, efecto de la remanencia del monosílabo “Cid” –suerte de parafasia por perseveración– en la serie *Çid* > *lid* > *ven-çid-a*.

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

nudo al que llega, en el que se resuelve y del que parte toda la acción dramática del *Cantar*. La lectura económica de la gesta, como tantos estudios han puesto de manifiesto, es indisociable de la intriga propiamente novelesca: el dinero es el nervio de la guerra y, de todas las intrigas que se cruzan o se suceden en la gesta castellana, la que está impulsada por resortes materiales ocupa una posición cardinal: el *Cid* es un drama de intriga económica que se abre con una estafa a dos prestamistas, culmina con una operación a la vez financiera y militar –Valencia– y se cierra con un doble y lucrativo casamiento concertado. No hay acción que emprenda el Cid ni empresa que acometa que no se convierta inmediatamente en ganancia y no se cifre en parias, donaciones o heredades.

De Valencia y de su descripción se ha subrayado a menudo, situando la obra en el contexto de su recepción, el impacto que, durante la ejecución de la gesta por el juglar, debía de representar para el oyente castellano de tierra adentro la irrupción en el relato de este espacio marítimo, exterior y abierto, por oposición al espacio interior y cerrado de Castilla, topografía contrastada impuesta por la progresión espacial del Cid en su avance del centro hacia la periferia. Paradigmáticos son a este respecto los versos del cantar segundo en que se describe lo que descubren los sorprendidos ojos de Jimena y las infantas tras la entrada en Valencia:

Oíd lo que dixo el que en buen ora cinxo espada:  
–Vós, mugier querida e ondrada,  
e amas mis fijas, mi corazón e mi alma,  
entrad comigo en *Valencia* la casa,  
en esta heredad que vos yo he *ganada*.–  
Madre e fijas las manos le besavan,  
a tan grand ondra ellas a *Valencia* entravan.  
Adeliñó mio Cid con ellas al alcácer,  
allá las subié en el más alto lugar.  
Ojos vellidos catan a todas partes,  
miran *Valencia* cómmo yaze la cibdad,  
e del otra parte a ojo han el mar,  
miran la huerta, espessa es e grand;  
alçan las manos por a Dios rogar  
d'esta *ganancia*, cómmo es buena e grand (v. 1603-1617)

La contemplación del paisaje valenciano cumple aquí una triple función. Por un lado, ofrece un espectáculo totalmente insólito para el habitante de Castilla, exotismo subrayado por el contraste cromático que, frente a la adusta aridez del paisaje del interior, opone el verde exuberante de la huerta al azul infinito del mar: “Ojos vellidos catan a todas partes” y no saben adónde mirar. Por otro lado, la elevación física de los espectadores oteando desde el alcázar la vasta extensión de su recién ganada heredad materializa simbólicamente el doble movimiento de encumbramiento social y de apropiación física del territorio conquistado: catar es etimológicamente coger con los ojos, esto es, adueñarse literalmente con la mirada. Pero desde un punto de vista mucho más material, por no decir no materialista, la cautivadora belleza del paisaje cede inmediatamente el paso a la contemplación de otro espectáculo mucho más terrenal, el del patrimonio que representan para sus nuevos señores la ciudad conquistada y los extensos cultivos que se despliegan ante sus ojos: “esta *ganancia*, cómmo es buena e grand”. El lirismo de la secuencia es engañoso pues, a la par que, con los ojos, los personajes admiran el majestuoso paisaje que se extiende al pie del alcázar, con la mente, cual caja registradora, lo están convirtiendo en activos, bienes y haberes: en *El Cid* el primer rasero de la belleza es la riqueza. De ahí que el nombre de Valencia esté sistemáticamente asociado al verbo ganar y a sus derivados, no sólo porque el Cid “ganó” Valencia (“entrad

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

comigo en *Valencia* la casa, / en esta heredad que vos yo he *ganada*”), sino por la “ganancia” que dicha conquista representa para el infanzón y su mesnada (“miran *Valencia* cómo yaze la cibdad [...] d’esta *ganancia*, cómo es buena e grand”):

- fata *Valencia* duró el segudar.  
Grandes son las *ganancias* que mio Cid fechas ha (v. 1148-49)
- entravan a Murviedro con estas *ganancias* que traen grandes.  
Las nuevas de mio Cid, sabet, sonando van;  
miedo an en *Valencia* que non saben qué se far (v. 1153-55)
- non es con recabdo el dolor de *Valencia*.  
En tierra de moros prendiendo y *ganando*  
e durmiendo los días e las noches tranochando,  
en *ganar* aquellas villas Mio Cid duró tres años.  
A los de *Valencia* escarmentados los han (v. 1166-70)
- cuando mio Cid *gañó* a *Valencia* e entró en la cibdad (v. 1212)
- Tornado es myo Cid con toda esta *ganancia*,  
buena fue la de *Valencia* cuando *ganaron* la casa (v. 1231-32)
- con aquestas todas de *Valencia* es señor.  
Obispo fizo de su mano el buen Campeador  
e fizo cinco lides campales e todas las arrancó.  
Grandes son las *ganancias* que l’ dio el Criador (v. 1331-34)
- Con afán *gané* a *Valencia* e éla por heredad (v. 1635)
- A vós me omillo, dueñas, grant prez vos he *gañado*;  
vós teniendo *Valencia* y yo vencí el campo (v. 1748-49)
- Salidos son de *Valencia* e piensan de andar,  
tales *ganancias* traen que son a aguardar (v. 1821-22)
- Salién de *Valencia*, aguijan a espolón:  
¡tantos cavallos en diestro, gruesos y corredores,  
mio Cid se los *gañara*, que non ge los dieran en don! (v. 2009-11)
- adeliñan pora *Valencia*, la que en buen punto *gañó* (v. 2167)
- Afelos en *Valencia* la que mio Cid *gañó* (v. 2175)
- Todas las *ganancias* a *Valencia* son llegadas (v. 2465)
- Essora dixo muchas mercedes el que *Valencia* *gañó* (v. 3117)
- Mucho nos afinca el que *Valencia* *gañó* (v. 3221)
- fasta do despertó mio Cid el que *Valencia* *gañó* (v. 3336)
- e irme quiero pora *Valencia*, con afán la *gané* yo (v. 3507)

La ganancia (económica, política, social) es el motor de la acción dramática como así lo evidencian, masivamente, las más de cien ocurrencias del radical *gan-* diseminadas lo largo del *Cantar*. En el proceso de rehabilitación que lleva al Cid del deshonor inicial a su rehabilitación, Valencia, actualizado otro centenar de veces, cristaliza el anhelo de ascenso social que mueve al héroe de la gesta e impulsa toda la acción dramática; ganando *Valencia* el Cid registra, en términos contables, su mayor *ganancia* desde su exilio de Vivar, de modo que el topónimo acaba formando con el lexema, por una especie de automatismo asociativo, un binomio léxico llamado a semiotizarse.

Al hilo de las variaciones y de las repeticiones que se suceden hasta el psitacismo, Valencia se acaba convirtiendo en un atributo más del Cid, parcialmente inducido por la consonancia final<sup>17</sup> de los dos sustantivos (Valencia / Ganancia) y finalmente gramaticalizado con

---

<sup>17</sup> Consonancia extensible al verbo “vencer”, lo que hace del topónimo “Valencia” un complejo semiótico en el que parecen intersectarse los verbos “valer” y “vencer”. Cf.: “A vós me omillo, dueñas, grant prez vos he *gañado*; / vós teniendo *Valencia* y yo *vencí* el campo. / Esto Dios se lo quiso con todos los sos santos, / cuando en vuestra venida tal *ganancia* nos an dado. / ¿Vedes el espada sangrienta e sudiento el cavallo? / Con tal cum esto se *vencen* moros del campo” (v. 1748-53).

Federico BRAVO, « Lo que dice el juglar no es lo que cuenta el cantar: relejendo el *Poema de mio Cid* », « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* » *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, p. 71-85.

valor de epíteto épico en la unidad fraseológica “el que Valencia ganó”. La conquista de Valencia cobra así visos de conquista onomástica: el relato de su dominación será, en última instancia, el relato de la conquista de su nombre. Constantemente vinculada a la riqueza, al poder y a la ganancia, Valencia se va cargando de las connotaciones que el léxico a que va asociado le va imponiendo de modo que, a la par que se va consolidando la trayectoria del Cid, el nombre de Valencia –topónimo opaco impuesto por la historia, semánticamente vacío, dotado de valor puramente referencial– se acaba convirtiendo, pese a su historicidad, en un nombre de ficción, transparente, motivado, portador de significación. Preciada por lo que representa en términos de ascenso social, la plaza conquistada vale por lo que simboliza, pero también, literalmente, por lo que vale y si a esta tautología hubiera que darle una expresión matemática diría simplemente que, **en este singular contexto, ganar es a ganancia lo que valer es a Valencia**, ecuación que invitan a formular versos como “ya veyé mio Cid que Dios le iva *valiendo*. / Dentro en *Valencia* non es poco el miedo” (v. 1096-97). Reconquistando la taifa de *Balansā* el Cid ha reconquistado también el nombre de *Valentia* y es esta reconquista onomástica la que musitan los versos de la gesta y la que cuenta, paralelamente a la historia del cantar, el cantar de la historia.

Las palabras, como acabamos de ver, no siempre significan lo que queremos: tampoco lo que ellas deciden. Son lo que el discurso que las combina les confiere la potestad de significar. A su vez el discurso, por planificada que haya sido su ejecución, tampoco obedece plenamente a la voluntad de su artífice. El texto nace de la interacción de la instancia enunciativa con el objeto de su enunciación, es decir del diálogo del autor con el texto que está componiendo: cada cosa que digo condiciona lo que voy a decir y todo lo que ya he dicho condiciona lo que estoy diciendo. El primer coartador del texto no es otro que el propio texto. En el lance de la creación literaria, ninguna de las instancias involucradas en el acto de escritura renuncia en realidad a su inalienable libertad: el autor dice lo que quiere –y también, a menudo, lo que no quiere–. Y el texto, también.

Federico Bravo  
Université Bordeaux Montaigne