

***El Cantar de Mío Cid***  
**en *Sidi* de Arturo Pérez-Reverte**

Trabajo Final de Grado

Departamento de Filología y

Comunicación

Facultad de Letras

Universitat de Girona

Antonio Fuentes

Tutor: Jorge García López

**AUTORITZACIÓ PER DIPOSITAR EL TREBALL FINAL DE GRAU**

En/na

Jorge García López

Director/a del TFG de

l' estudiant Antonio

Fuentes del Grau en

Llengua i Literatura Espanyoles

AUTORITZO:

El dipòsit del Treball Final de Grau a la Secretaria de Coordinació, per a la seva posterior defensa.

El Director/a del TFG

Girona, 31 d'agost de 2020

## **Resumen**

El propósito de este trabajo es analizar la novela *Sidi* de Pérez-Reverte. Por este motivo hemos decidido presentar la relación establecida entre la novela y el *Cantar de Mio Cid*. Para ello, es ha sido necesario realizar una aproximación al *Cantar* y a la épica medieval. Asimismo, con el objetivo de enlazar ambas obras, hemos creído pertinente exponer una evolución histórica de la figura del Cid desde la Edad Media hasta la obra de Pérez-Reverte. En el estudio también se analizan algunos de los elementos más importantes de *Sidi*, tales como la historicidad del Cid en la corte de Zaragoza, la guerra medieval o la visión del Cid como líder militar. Precisamente, el trabajo busca dar cuenta de esta caracterización dada al personaje por parte de Pérez-Reverte. Analizados los diferentes elementos expuestos en el trabajo, nos permite afirmar que el autor de *Sidi* nos presenta una novela, cuya visión del Cid es realista, histórica y no legendaria.

## **Palabras claves**

*Cantar de Mio Cid*, *Sidi*, Arturo Pérez-Reverte, Cid, Campeador, épica románica medieval, novela histórica contemporánea, cidiano, arte de liderar, guerra medieval.

# Índice

1. Aproximación al <i>Cantar de Mio Cid</i> .....	5
a. Introducción .....	5
b. La épica románica medieval.....	8
i. Origen de la épica medieval y teorías .....	11
ii. Menéndez Pidal.....	16
c. <i>Cantar de Mio Cid</i> .....	21
2. El <i>Cantar de Mio Cid</i> en la novela, el teatro, el cómic y el cine del siglo XX y XXI .....	30
3. <i>Sidi</i> : La visión de Pérez-Reverte .....	45
a. Panorámica sobre Pérez-Reverte.....	45
b. Argumento literario.....	54
i. Argumento .....	54
ii. Guiños al <i>CMC</i> y otras fuentes literarias .....	56
c. Historicidad del <i>Cid</i> en Zaragoza. La corte de Zaragoza.....	69
d. El <i>Cid</i> como líder militar .....	80
e. La guerra medieval: caballero, monturas, armas y estrategias .....	97
4. Conclusión.....	119
Bibliografía .....	122

# 1. Aproximación al *Cantar de Mio Cid*

## a. Introducción

Arturo Pérez-Reverte nos presenta en su reciente novela *Sidi*. Un relato de frontera (2019) una historia cuyo protagonista es Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid. En la novela, el cartagenero plasma su visión de la figura del Campeador. Este hecho supone que, aunque sea una novela y, como tal, es un artificio literario de su autor, el fondo de la obra se cimenta en una tradición literaria; en este caso, en una tradición cidiana. Precisamente, el *Cantar de Mío Cid* es la primera obra importante conservada de la literatura castellana; aunque cabe la posibilidad de que fuera la primera que se escribió. Por ello, conviene meditar sobre algunos conceptos que, pudiéndose dar por entendidos, resultan de sumo interés para el estudio; por ejemplo, el de la concepción de la obra literaria en la Edad Media, que puede diferir de la categorización actual. Por último, haré una aproximación general al *Cantar de Mio Cid*.

Antes de centrarnos en las obras literarias de la Edad Media, primero es necesario ir los orígenes de la palabra literatura, esto es, la palabra latina *litterātūra*, cuyo significado es ‘escritura, arte de escribir; alfabeto; gramática, filología; instrucción, cultura, erudición’ (Segura, 2013, p. 429). Esta definición se mantuvo en castellano hasta el siglo XVIII, con su amplio significado; posteriormente, tras el desarrollo de las ciencias experimentales en ese mismo siglo, el vocablo *literatura* se opuso a estas ciencias y pasó a designar a las “Bellas Letras” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p.31).

Sin embargo, resulta difícil acotar el límite entre la obra literaria y la no literaria; sobre todo, tratándose del periodo medieval. Por ello, el criterio para separar lo literario, la obra de arte, de lo que no lo es resulta muy difuso. De ahí que muchas obras medievales, cuyo contenido es jurídico, pedagógico o teológico, se consideran creaciones literarias. Un buen ejemplo son las *Partidas* de Alfonso X, que a pesar del carácter jurídico, reciben en muchos manuales de literatura el calificativo de obra literaria (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 37). Además de la literariedad de las obras y la voluntad artística que motivó su creación, también es interesante el análisis de la obra no solo como producto artístico, sino también como producto social de su tiempo. Pese a la complejidad del estudio sociológico, habría que tener en cuenta el valor de los textos medievales en relación con el contexto social de su época. Asimismo, a la nueva literatura románica medieval se le suma el hecho de utilizar el romance como vehículo comunicativo, como un valor *per se* añadido.

En cuanto a la tradición donde se cimientan la incipiente literatura románica medieval, la fuente principal es la Antigüedad Clásica y el Cristianismo. En autores clásicos como Cicerón, Horacio, Quintiliano o Donato se buscan las fuentes de autoridad con las que avalar la obra creativa, lejos de conceptos como autoría y originalidad. De hecho, durante el periodo medieval en el que todo arte queda supeditado a la Teología y el anonimato en la escritura es lo habitual; la literatura clásica sirve como modelo y como teoría para la nueva literatura que tiene por objetivos enseñar y deleitar. Ahora bien, pese a la asignación clásica horaciana del *miscere utile delectando*, en el Medievo el aprovechamiento prima por encima del deleite; es más, se podría decir que es una literatura al servicio de la función doctrinal. En cuanto al mundo cultural de la época y en relación con la creación literaria, hay dos figuras esenciales. Por una parte, el clérigo (miembro del clero) será el máximo representante de la cultura medieval, y como tal, será

el principal autor y receptor de las obras literarias. Como herederos de la cultura clásica utilizarán el latín como lengua comunicativa; además, conviene señalar que el uso del romance en teología no será habitual hasta más adelante, como es el caso de Berceo en el siglo XIII cuando escribe “en la nueva lengua toda una catequesis teológica” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 116). La base formativa de estos intelectuales era el estudio del *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y del *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía), que se estudiaba en los principales focos culturales del Medievo, los monasterios. En una sociedad estamental regida por el feudalismo y el cristianismo, todo arte y ciencia quedan supeditadas a la Teología, por ello el arte y el saber de la clerecía estaban al servicio de difundir la moral y la doctrina cristiana. Además del elemento religioso, más adelante la voz clérigo será sinónima de “hombre de letras” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 114), esto es, el intelectual medieval por antonomasia.

Por otra parte y en oposición a la figura del clero se encuentra el juglar. Este personaje era el encargado de recitar de manera oral las obras literarias ante un público. De hecho, su arte de recitar está íntimamente relacionado con el espectáculo. En relación con el juglar por sus concomitancias se encuentra el trovador; no obstante, el arte de los trovadores queda limitado a un espacio y a un tiempo concretos: Provenza y a partir del siglo XI (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 114). Además, si bien el trovador también recita en público, su figura está más relacionada con el arte de componer y con un entorno cultural alto, es decir, la corte, en oposición a los ambientes de baja estofa del juglar. Como antecedente cultural del juglar, la tradición se remonta a los mimos e histriones latinos de la Antigüedad Clásica, así como también tiene su origen en los rapsodas griegos (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 114). Pero por lo que respecta al mundo medieval, cabe preguntarse si se producía la división

categoría entre el clero (la clerecía) y los juglares (juglaría). La respuesta a esta cuestión es compleja, pues depende de los momentos y los géneros literarios. Así, por ejemplo, los escritores en cuaderna vía quieren diferenciarse netamente del mundo de la juglaría (*Libro de Alexandre, 2b*). Sin embargo, los márgenes para catalogarlos son difusos y en muchas ocasiones la división no es tan dicotómica. Por ello, una parte de la crítica (tesis individualistas, que explicaré más adelante), afirma la posible interdependencia entre clérigos y juglares, apuntando a la formación de estos últimos en las escuelas eclesiásticas (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 115). Así mismo, también es posible que el clero imitara ciertos elementos de la poesía juglaresca en sus doctas composiciones, por ejemplo, utilizando clichés usuales de la literatura oral.

## **b. La épica románica medieval**

Aristóteles en su *Poética* define la épica como la imitación en verso uniforme de personas serias, con discurso y, además es un relato (Aristóteles, 2015, p. 46). Respecto al término *épico*, hay que destacar como en lengua castellana no se recoge el primer testimonio hasta el año 1580, cuando lo utiliza Fernando de Herrera (Alvar y Alvar, 1991, p. 12). La palabra proviene del latín “*ēpicus*” ‘*épico*’ (Segura, 2013, p. 252), y esta a su vez deriva del griego, “*epikós*”. A partir de 1580 ya será más habitual encontrarla en lengua española: en el *Viaje de Sannio* (1585), de Juan de la Cueva; *Historia del Montserrat* (1588), de Cristóbal de Virués o en la *Filosofía antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano (Real Academia Española, CORDE). La palabra *epopeya* también se encuentra en los corpus a partir de 1596 en la *Filosofía antigua poética*, de Alonso López Pinciano (Real Academia Española, CORDE). De las diferentes acepciones de la palabra *épica*, el Diccionario de la Real Academia dice en la primera ‘Perteneiente o relativo a la epopeya o a la poesía heroica’, esto es, “epopeya”, ‘poema extenso que canta

en estilo elevado las hazañas de un héroe o un hecho grandioso, y en el que suele intervenir lo sobrenatural o maravilloso’ (Rea Academia Española, 2014, pp. 912 y 915). Además, el diccionario María Moliner define la poesía épica como ‘la que tiene por asunto hazañas y hechos heroicos’ (Moliner, 2007, p. 2339). Sin embargo, el término usual empleado en la Edad Media para los hechos realizados por alguien es el de *gesta*. Por ello, como explican Carlos Alvar y Manuel Alvar en su *Épica medieval española* (1991), los “cantares de gesta” eran aquellas narraciones destinadas a ser cantadas. De ahí, el uso del verso y el acompañamiento musical. Como expone Alberto Montaner, el género épico medieval se da gracias a la combinación de “un conjunto de recursos estilísticos y estructurales (*fabla, cantar*)” y de “un repertorio temático amplio pero no aleatorio (*de gesta*)”. En su definición de la poesía épica, Montaner lo explica de la siguiente manera: “una poesía, habitualmente cantada, compuesta en versos largos con cesura que se agrupan en tiradas monorrimas de longitud variable, desarrollada mediante un determinado *corpus* formular y estructurada usualmente en torno a los polos de agravio y desagravio, que desarrolla un tema heroico, entendiendo por tal las hazañas individuales o, más rara vez, colectivas, realizadas en torno a la venganza o a la guerra, ya sea contra pueblos vecinos o intestina” (Montaner, 2016, p. 309).

Precisamente, respecto al motor argumental Carlos Alvar y Manuel Alvar proponen una serie de pautas generales, como son el paso de pruebas, peligros o combates para restituir un orden primitivo roto por algún enemigo del héroe. En consecuencia, este tratará de restituir su honor perdido mediante los esfuerzos en una acción noble. Además, resulta interesante la citación que hacen de la obra de C. M. Bowra sobre el género, en la que nos recuerda que la poesía épica “solo puede existir cuando los hombres crean que los seres humanos son, por sí mismos, objeto suficiente de interés y que su aspiración suprema consiste en perseguir el honor a través del peligro” (Alvar y Alvar, 1991, p. 14).

Ahora bien, Carlos Alvar y Manuel Alvar nos sugieren que esta afirmación no se da en toda época ni lugar; de ahí la gran variedad temporal y espacial de obras épicas, que abarcan desde el poema de *Gilgamesh* (2000 a.C.) hasta *La leyenda de Lenin* de Marfa Krjukova. Como resultado de esta diversidad, es difícil buscar conclusiones y rasgos concretos; aunque se puedan enumerar una serie de características comunes del género épico. Es una poesía narrativa, ya sea el episodio de un hecho o una sucesión de ellos, en que un narrador objetivo e impersonal narra la acción dramática del héroe que, después de una pérdida de honor o de un cambio de orden, se propone restablecer la pérdida.

Respecto a la épica, es de sumo interés la distinción que establece Alberto Montaner (2016, pp. 311-321). Principalmente la divide en épica interior y exterior. Por una parte, la interior se ocupa de los conflictos internos dentro de una misma sociedad, como son el caso de las venganzas, ya sea personal o familiar, además, a veces aparece el héroe en el papel de vasallo rebelde, que se enfrenta al poder vigente. Por otra parte, se encuentra la épica exterior, en este caso, el conflicto se da entre héroe y los enemigos foráneos de su sociedad. Por lo general, en el Medievo el enemigo exterior principal era aquel de religión contraria a la católica, esto es, los musulmanes, aunque también había excepciones. Asimismo, Montaner especifica que si el enfrentamiento exterior se da bajo unas determinadas características de guerra santa contra el infiel se trata la modalidad de la *épica de cruzada*; en este caso, gran parte de la épica francesa correspondería a esta categoría, por ejemplo la *Chanson de Roland*. Ahora bien, también se da una determinada modalidad épica en la que los límites entre el Cristianismo y el Islam son difusos. Así pues, en la *épica de frontera*, típica de la península Ibérica y de la Anatólica, es común la convivencia cultural y el conocimiento recíproco entre ambas culturas. De hecho, a diferencia de la visión dicotómica de la *épica de cruzada*, que oponía a ambos bandos enfrentados, en la *épica de frontera* se da una cierta laxitud frente al enemigo, que puede

estar caracterizado positivamente; por ello, la interrelación entre ambas culturas puede generar una serie de elementos temáticos dentro de esta categoría. Como ejemplo de este tipo de épica se encuentra el poema épico bizantino, *Diyenís Akritis*, y el *Cantar de mio Cid*, aunque en todo caso no es una taxonomía categórica, pues en el *Cantar* también se dan elementos de la épica interior y de la exterior.

### **i. Origen de la épica medieval y teorías**

Referente a la épica románica medieval y su origen, son varias las teorías sobre esta cuestión. Aunque en principio se parte de unos mismos testimonios escritos, son diferentes las hipótesis al respecto. Acerca de la génesis de los cantares de gesta, Carlos Alvar y Manuel Alvar (1991, pp. 46-49) nos presentan en su trabajo las diferentes teorías formativas. Los primeros que trataron el tema fueron los románticos, ya que a causa de las ideas promovidas por el Romanticismo, encontraron en la epopeya románica el “alma popular”, esto es, los textos épicos se consideraban una creación espontánea de la colectividad. Más tarde, fue el filólogo, lingüista y romanista francés Gaston Paris (1839-1903) quien reelaboró las ideas románticas en su teoría formativa. Paris se centra en el estudio de la epopeya francesa y propone una teoría dividida en dos momentos; por una parte, habla de una etapa inicial comprendida entre los siglos VIII y X, en la que se crearon y difundieron unos breves cantares épicos sobre algunos héroes, que pertenecen a una etapa histórica bilingüe germánico-latina y son contemporáneos a la vida de los protagonistas. A estas creaciones orales se las denomina cantilenas. Por otra parte, las cantilenas desaparecen en el siglo X; sin embargo, no desaparecen por completo, ya que estos canticos épico-líricos orales serán el origen de los cantares de gesta, pues los juglares recogerán y organizarán estas obras. La síntesis temática y formal de las cantilenas, según Paris, dará paso a la tradición de la épica medieval. No obstante, los

nuevos cantares conservarán el carácter popular, así como también la anonimidad. Para ratificar su hipótesis, Paris utiliza como prueba el romancero español, pues piensa que de estas obras, por ejemplo, surge el *Cantar de Mio Cid*. Según este romanista, los poemas épicos se forman gracias a la aglutinación de material previo, como las cantinelas. Además, para confirmar su teoría observa como las “tiradas similares” (*laissez similaires*), tanto en la épica francesa como en la castellana, son el fruto de esa síntesis.

La teoría formativa propuesta por G. Paris dio lugar a lo que se conoce como tradicionalismo. Precisamente, la propuesta principal de esta teoría es que la épica no nace en el siglo XI, época de datación de los primeros testimonios escritos (en el caso francés, la *Chanson de Roland*), sino que el inicio de la literatura épica es muy anterior a los poemas conservados; de hecho, estos vendrían a ser la última manifestación de una tradición. Todo ello queda ejemplificado por la teoría de las cantinelas de Paris (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, pp. 117-118). Además, el tradicionalismo es perfectamente aplicable a otros géneros, como es la lírica románica medieval. En este caso, la teoría tradicionalista también afirma que, opuestamente a una lírica culta de carácter eclesiástico y escrita, existe una lírica oral de origen popular. Lejos de las leyes poéticas, esta poesía es sencilla, emotiva y fruto de la espontaneidad del pueblo, por lo tanto, según las ideas románticas que la sustentan, se puede considerar tanto esta lírica como la épica tradicionalista fruto de una colectividad. De hecho, para los románticos, en estas composiciones se hallaba el espíritu del pueblo (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, pp. 77-81).

Frente a la teoría de Paris, numerosos críticos expresaron sus reservas. Uno de ellos, Milá y Fontanals, rechazó la hipótesis de las cantinelas, pues desmontaba la teoría de Paris argumentado que los supuestos restos (el romancero que había puesto de ejemplo el francés) son posteriores a los cantares. Asimismo, niega el carácter popular expresado por

Paris, ya que se inclina por la importancia de la creación individual. Otro crítico, fue Pio Rajna, que también rechazó la teoría de Paris, puesto que basando su argumentación en una primitiva epopeya germánica, cree que se formó antes en lengua germánica y, posteriormente, ya en romance. A partir de estas objeciones, G. Paris matizó sus planteamientos y aceptó buena parte de los supuestos de Rajna.

Después hubieron otros críticos con hipótesis diferentes a la inicial de Paris, como Becker con su teoría de las leyendas locales orales, que son escritas posteriormente por poetas individuales. Sin embargo, el máximo exponente de la teoría individualista es Joseph Bédier (1864-1938). El discípulo de Gaston Paris defiende en su teoría que no hay ninguna fuerza misteriosa, inconsciente ni colectiva que sirva como explicación de la formación de los poemas épicos, tal y como proponían los románticos y Paris. Para Bédier, el motor creativo de la epopeya no pueden ser unos elementos abstractos, sino un autor individual; esto es, un poeta. Sea cual fuere la obra artística creada, esta surge de la mano de una persona perfectamente localizable en el espacio y en el tiempo. Como consecuencia, las hipótesis de las obras orales quedarán relativizadas por esta teoría, pues solo aquellos testimonios escritos que son tangibles pueden ser estudiados. Partiendo de los textos conservados, el crítico francés formula la hipótesis de la formación de esa primera épica románica medieval. Para Bédier, los poemas están relacionados de manera directa con la iglesia, que busca beneficiarse de esta literatura, por ejemplo, como reclamo publicitario de sus santos lugares. Bédier relaciona numerosos cantares franceses con santuarios, monasterios y rutas de peregrinación. De este supuesto, el discípulo de Paris relaciona el origen de estos cantares con las rutas de peregrinación y las leyendas religiosas locales.

En oposición al tradicionalismo, con Joseph Bédier aparece la otra gran teoría acerca de la composición de la literatura vernácula, el individualismo. En este caso, si

Gaston Paris representaba un modelo, el adalid de la teoría individual es Bédier. Influido por el positivismo que rechaza toda fuerza misteriosa e inconsciente, el discípulo de Paris afirma que únicamente la obra con unidad de autor puede ser considerada artística (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 119). Con esta actitud positivista, los individualistas solo se basan en material tangible, por ello, la datación de los inicios de la literatura románica medieval se realiza a través de los manuscritos conservados, en consecuencia, solo es posible estudiar los orígenes mediante el uso de documentos escritos y rechazando las hipótesis orales. Además de la épica, el individualismo es aplicable también a la lírica. En ambos géneros, según la unidad de autor individual, la obra poética debe tener un único autor (individual y personal) y este puede ser perfectamente localizable en un espacio y en un tiempo. A diferencia de la teoría tradicional, que ponía el énfasis creativo en elementos no tangibles, tales como el inconsciente; la teoría individual, además del genio individual del poeta, enlaza directamente con una tradición previa, por ejemplo, “con la poesía amorosa de los goliardos” o con “la poesía litúrgica o mariana” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, 77). En resumen, tras comparar ambas teorías se puede observar como ninguna excluye a la otra, ya que las dos pueden ser verídicas. Además, tras ver los razonamientos expuestos por cada una, se presupone que la primera experiencia poética de la Romania es la popular (oral) frente a la culta (escrita) que es posterior.

Asimismo, como ocurrió con la teoría de las cantinelas, la teoría desarrollada por Bédier en su *Les légendes épiques* también fue puesta en entredicho. Ferdinand Lot, amigo de Bédier, fue quien negó el elemento propagandístico en el Ciclo de Guillermo. Además, mediante unos documentos, quiso demostrar que la *Chanson de Roland* era un poema más antiguo de lo que databa Bédier, pues este solo lo hacía a partir del documento escrito, sin tener en cuenta un posible origen oral del mismo. La prueba de Lot era la

existencia de un documento en el que aparecía el nombre de dos hermanos, que tenían los nombres de los héroes del poema: Rolando y Oliveros (Menéndez, 1959, pp. 20-22). Aparecieron más pruebas del uso común de estos nombres, así como otros documentos posteriores que podríamos denominar semiliterarios, tales como la Nota Emilianense, fechada por Dámaso Alonso entre 1065 y 1075, lo que permite suponer que la *Chanson de Roland* fue compuesta y divulgada en un periodo anterior a la fecha en que se data el manuscrito de Oxford, esto es, de finales del siglo XI (Menéndez, 1959, pp. 352- 410).

Dicho todo esto y volviendo al inicio, las teorías de Gaston Paris no se comprenderían sin la oralidad de las obras medievales; es decir, cuando se habla de las cantinelas, se trata de textos orales. Si bien existía la lectura silenciosa, *in silentio*, tal y como la conocemos hoy en día; también se daba la práctica de la lectura en voz baja, murmurando, *ruminatio*, y la lectura en voz alta, que se dirigía a todo el público, a diferencia de los dos primeros tipos individuales. Precisamente, en la Alta Edad Media era usual la transmisión en voz alta de la literatura en lengua vulgar. Con el paso del tiempo, ya al final de la Edad Media, el paradigma cambiará y se producirá un incremento de la lectura silenciosa y privada; sin embargo, las diferencias entre ambas modalidades no son estrictas. Durante el periodo en el que gran parte de los textos eran orales, también existía la escritura, aunque el principal medio de difusión fuera la voz y la recepción fuese por el oído. De hecho, el paso a la escritura no se puede entender como una evolución lógica, ya que muchos textos orales perduraron y coexistieron con las creaciones escritas, más allá de su proceso de formación oral. Asimismo, se puede dar la interrelación entre ambas modalidades en la génesis de algunos textos escritos, pues se pueden componer oralmente y transcribirse en su composición. “La oralidad no solo puede remontarse a los textos más primitivos sino que llega a subsistir en todas las fases del proceso creador, incluyendo la escritura” (Cacho y Blecua, 2012, pp. 131-162).

## ii. Menéndez Pidal

Acerca de las teorías de formación de la épica medieval (y de toda la literatura) y sobre la concepción de la épica en general, es importante tener en cuenta el trabajo realizado al respecto por Ramón Menéndez Pidal. En su obra *La epopeya castellana a través de la literatura española* hace una distinción entre una epopeya primitiva de carácter tradicional y popular —cuyos ejemplos son la *Ilíada*, la *Chanson de Roland* y *El cantar de los Nibelungos*— y una epopeya más tardía, docta y artificiosa, escrita en un estilo más erudito y personal, como son la *Eneida*, el *Orlando furioso* y la *Henriada*. Además de la diferenciación entre estos dos tipos de epopeyas, Pidal observa que hay dos clases de poemas. Por una parte, están los poemas anónimos, cuya finalidad es ser difundidos en público mediante el canto para una audiencia poco docta. Por otra parte, están los poemas eruditos, de creación individual y culta, pensados para ser leídos en privado o para un público reducido y selecto. Precisamente, respecto a la división entre estos dos tipos de poesía, Pidal formula su teoría acerca del origen estamental de épica medieval (Menéndez, 1974, pp. 11-36).

Para Menéndez Pidal fueron los juglares quienes iniciaron la literatura en romance; de hecho, ellos continúan la tradición latina de los mimos e histriones. En una sociedad medieval en la que el romance gana fuerza en detrimento del latín, los juglares —artistas incultos según Pidal— utilizarán las lenguas neolatinas y la música como medios de expresión de su arte, destinado a divertir al pueblo humilde. Para Pidal, cuando el pueblo quería solazarse aparecía la figura del juglar, artista encargado de divertir al público indocto. Lejos del clero y del mundo eclesiástico, las manifestaciones de esta incipiente literatura oral se producían en lugares públicos y en diferentes festividades (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, pp. 115 y 116). En cuanto a la figura del juglar, ya comentada en este trabajo, resulta interesante los matices con los que Pidal lo define,

pues además del divertimento, el espectáculo público debe ser condición sine qua non. El juglar no solo compone, sino que además recita, puesto que los “juglares eran todos los que se ganaban la vida actuando en público” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 114). Menéndez Pidal antepone la figura del juglar en el uso del romance, pues considera que el clero busca difundir su doctrina; de hecho, la clerecía parte de una tradición latina encaminada a la transmisión de la palabra de Dios, por lo tanto, resultaría difícil el uso de una nueva lengua romance como para difundirla. De hecho, no será hasta más adelante, en el siglo XIII, cuando un artista como Berceo utilice la lengua románica ya consolidada con fines eclesiásticos. Para Pidal, los juglares serían los iniciadores de una poesía románica medieval, que sería “fundamentalmente recreativa, laica y esencialmente indocta” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 116), consecuentemente, esta poesía tendría la finalidad de solazar al auditorio.

Respecto a las teorías individualista y tradicionalista, Pidal asume una posición intermedia entre ambas. De hecho, el neotradicionalismo coge y desecha ideas de los individualistas y tradicionalistas para sintetizarlas en su teoría. Algunos conceptos básicos para el neotradicionalismo pidaliano son los diferentes tipos de poesía. Pidal distingue entre la individual, relacionada con el juglar como autor individual, indocto e inculto; la popular, que es aquella que el pueblo canta sin modificar porque la consideran ajena; y la tradicional, que es el resultado de la apropiación del pueblo de la poesía popular, por lo tanto, al sentirla como propia le es lícito modificarla. Además de estos conceptos, Pidal propone la diferenciación por etapas de la evolución de la poesía. La primera etapa tiene que ver con la teoría individual, en la que el autor (juglar) en un momento y lugar determinado crea su obra. Luego de recitarla en público, debido al éxito el pueblo las repite, pero respetando sin modificar el poema original; esto es, la segunda etapa. Finalmente, la tercera etapa consiste en la apropiación por parte de la colectividad

de algunas canciones. Para fundamentar este proceso, Pidal toma el testimonio de las Crónicas medievales, en las que se narra la existencia de una lírica peninsular, muy anterior a los primeros restos manuscritos. Además, el descubrimiento de las jarchas reforzó esta tesis, pues enlazaba estas composiciones con la poesía que se escribiría en Castilla cuatro siglos después (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, pp. 80-81). Acerca de la épica castellana y su origen, desde el neotradicionalismo Pidal sugiere que como sucedió con la antigua epopeya germánica, tal y como queda documentado por Tácito y Jordanes, el origen del cantar reside en los antiguos cantos noticieros de carácter histórico. Estos cantos orales que relatan las hazañas del pasado pasan por las diferentes etapas expuestas por Pidal en su teoría y, finalmente, dan origen a los cantares de gesta (Menéndez, 1959, pp. 428-435).

En cuanto al foco difusor y la tradición en que se sustenta la épica medieval castellana, son varias las fuentes. En primer lugar, la épica antigua y los textos cristianos son la base donde beberán numerosos autores. El influjo de la *Eneida* en toda la épica medieval será notable, como dicen Carlos y Manuel Alvar en su obra: “la *Eneida* se constituye en modelo tanto para las narraciones heroicas, como para los relatos de carácter histórico” (Alvar y Alvar, 1991, p.35). Sin embargo, no serán las únicas fuentes. De la mano de Gaston Paris surgió la hipótesis del influjo francés en la epopeya castellana; tesis también aceptada por Andrés Bello y Eduardo de Hinojosa. Para argumentarlo Paris expone la semejanza de la forma métrica de los poemas castellanos con los franceses (con rimas asonánticas y tiradas similares) y el hecho de que la épica castellana fuera posterior a la francesa (Menéndez, 1974, p.17). Con ello, el crítico francés sitúa el nacimiento de la épica románica en Francia y le otorga un papel de dependencia a la castellana. Ante esta teoría, Menéndez Pidal refuta a Paris y defiende sus argumentos al respecto. Por una parte, explica que la épica castellana no refleja en su métrica la perfección que se esperaba

de una imitación, cuya fuente ya está perfeccionada. Además, el proceso de la *-e* paragógica no se da en las *chanson de geste*. Todo ello indica una evolución propia de la métrica castellana. El otro argumento que da Pidal es sobre el contacto de ambas culturas, pues afirma que los primeros contactos culturales se dan en el siglo XI, bajo la iniciativa de Alfonso VI. De hecho, no fue hasta el siglo siguiente que el influjo de la cultura francesa se intensifica en la Península; por ello, la introducción de la épica francesa no se da hasta el XII. Asimismo, Pidal explica la relación que hay entre los cantares de *Fernán González* y el de los *Infantes de Lara* y los acontecimientos históricos del siglo X. A causa de la exactitud entre los cantares y los acontecimientos, Pidal justifica su teoría de una creación temprana, esto es, luego de sucederse los hechos históricos, consecuentemente, lejos de todo influjo francés (Menéndez, 1974, pp. 17-18).

En resumen, Pidal acepta el influjo francés, pero limitado. Con lo expuesto en el punto anterior, queda claro que si hubo una influencia de la épica francesa, esta fue posterior al siglo XII. En consecuencia, no se puede afirmar que las *chanson de geste* influyeran en el origen de la épica medieval castellana. Además, es importante la opinión de Pidal, pues no solo desmiente el influjo en el nacimiento de los cantares españoles, sino que además afirma que tanto la epopeya castellana como la francesa recibieron la influencia germánica. Para ello se basa en los testimonios de Tácito y Jordanes para afirmar su hipótesis del influjo germano. Aunque algunos críticos como F. Wolf y R. Dozy rechazan el influjo de la epopeya germánica por la conversión de estos al cristianismo; Pidal, gracias a las fuentes de Jordanes, ya consta que el año 451, tras la muerte del rey visigodo Teodorico, existían “cantibus honoratum” (Menéndez, 1974, p. 22). Otros ejemplos, como la leyenda del último rey godo, Rodrigo, o el prodigio de la asamblea del rey Eurico, recogida por el obispo Hidacio en el siglo V, reafirman la base de la epopeya germánica (Menéndez, 1974, p.22). Además, para afirmar este influjo,

Pidal observa la fama que obtuvo el héroe germánico Walter. De hecho, su influencia llega hasta el siglo XVI en el romance de don Gaiferos. Así mismo, la figura de Walter también aparece en otros lugares, como Alemania, Noruega e Inglaterra (Menéndez, 1974, pp. 23-25).

Además, Pidal encuentre numerosas concomitancias entre la epopeya castellana y la visigoda (germánica); de hecho, en los cantares se reflejan costumbres de la sociedad germánica. Por ejemplo, cuando el soberano consulta con sus vasallos antes de tomar una resolución; además, el rito en que los caballeros pronuncian su voto también proviene del paganismo germánico. En cuanto a la mujer, se sigue la ley de cortar las faldas a las prostitutas como castigo. Además, el manto de una mujer se considera un lugar de asilo para los hombres perseguidos. Aunque diferente, el duelo entre campeones para conocer el juicio de Dios también está presente; de hecho, este tipo de juicio también se puede observar en la *Chanson de Roland*, en duelo entre Terrín y Pinabel. (Riquer, 2003, pp. 355-363). Siguiendo con las semejanzas entre la épica castellana y las costumbres germánicas, Pidal observa las similitudes notables que se producen en el campo de la guerra. Tácito explica como la organización del ejército germano no era el resultado del reclutamiento, sino de la anexión voluntaria de un grupo de guerreros a las huestes de su señor. Bajo unos valores individuales y voluntarios de fidelidad a su señor, se forjaba un vínculo vitalicio entre el señor y su gente, es más, el vínculo podía ir más allá de la vida e implicaba la venganza después de la muerte del señor. Este comportamiento se refleja claramente en ejemplo del Cid y su mesnada, formada por familiares y vasallos fieles, que lo abandonan todo para seguir fielmente a su señor. Además, este caso también se da en los *Infantes de Lara*, cuando Mudarra quiere vengar la traición de Ruy Velázquez. Referente al mundo castrense, también merece la pena observar la relación entre las asambleas de guerreros germanos, descrita por Tácito, y las juntas de la corte, por

ejemplo, como sucede en las cortes de Toledo para juzgar la afrenta de los Infantes de Carrión al Cid. Para finalizar con estas analogías, Pidal observa el sentimiento patriarcal que se produce cuando el héroe lucha ante su mujer. El héroe germano gustaba de luchar en presencia de su mujer e hijas, pues esto incrementaba su exaltación en el combate (Menéndez, 1974, pp. 26-27). En el caso del *Cantar de Mio Cid*, el héroe lucha en Valencia delante de su mujer y de sus hijas, de esta manera aumenta el valor de héroe, lo cual se refleja en las palabras del Cid ante Jimena y sus hijas: “Crécem’ el coraçón porque estades delant.” (Montaner, 2016, p. 107).

Después de explicar la influencia germánica en la epopeya castellana, Pidal valora el influjo árabe. No obstante, esta influencia es escasa y se limita a algunos vocablos relacionados con el mundo de la guerra. Por ejemplo, las palabras “adalid” como ‘guía de la guerra’, “enaciado” como ‘espía’, “algarada” como ‘incursión o razzia’ o “alarido” como ‘grito de combate’. Sin embargo, hay una costumbre castellana, cuyo origen está en una sura del *Corán*; a saber, el uso de que el vasallo entregue una quinta parte de su botín de guerra a su señor, como hace el Cid con su señor natural, Alfonso VI (Menéndez, 1974, pp. 28-29).

### c. **Cantar de Mio Cid**

La épica medieval castellana nace entre los siglos XI y XII; sin embargo, resulta difícil datar con exactitud el inicio de este género, pues al problema de la distancia temporal, se le suma el de la escasez de los testimonios escritos. En comparación con otras literaturas románicas de la época, el número de obras literarias conservadas en castellano es ínfimo; de hecho, centrándonos en la épica, en comparación con los numerosos cantares en francés —alrededor de un centenar conservados—, en castellano apenas se conservan cuatro poemas épicos: el *Cantar de mio Cid*, el *Roncesvalles*,

*Mocedades de Rodrigo* y el *Poema de Fernán González*, aunque la calificación épica de este último resulte hipotética. Además, también se podría tener en cuenta la reconstrucción llevada a cabo por Pidal del poema de *Los infantes de Lara*. Frente a la pobreza de testimonios escritos, Menéndez Pidal formula su teoría al respecto. Por una parte, Pidal afirma que gran parte de la producción de textos medievales fue oral; por lo tanto, no era necesario la fijación escrita de los mismos. Por otra parte, habida cuenta del testimonio ofrecido por las crónicas medievales, Pidal propone la existencia de un elevado número de poemas épicos, que por diferentes causas no se han conservado por escrito, pero cuya existencia queda demostrada por las crónicas. Según Pidal, esto se debe a la supuesta veracidad de los poemas épicos, motivo por el cual originaba su prosificación en las diferentes crónicas. De hecho, en algunos casos, no tan solo se prosificaban los cantares, sino que se copiaban con muy pocas modificaciones.

Respecto al cantar de gesta castellano más importante de la Edad Media y una de las obras más importante de la literatura universal, el *Cantar de mio Cid*, comienza *in media res*, pues falta la primera hoja del códice. En cuanto a la estructura, fue Pidal quien lo dividió en tres partes: el “Cantar del destierro” (vv. 1-1084), el “Cantar de las bodas” (vv. 1085-2277) y el “Cantar de la afrenta de Corpes” (vv. 2278-3730). Ahora bien, pese a la división pidaliana, el texto tiene una unidad interna que estructura toda la obra. La trama se puede dividir en dos partes, aunque el tema de la pérdida y la recuperación de la honra sea el núcleo de ambas. Por una parte, el *Cantar* narra el destierro del Cid por el rey Alfonso. En exilio, gracias a sus méritos, esto es, la guerra en la frontera; el héroe logrará una serie de hazañas con las que recuperará su posición social y el perdón del monarca. De esta manera, el Campeador conseguirá restituir la honra pública o política perdida. Por otra parte, tras haber conquistado Valencia, se lleva a cabo el matrimonio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión. Estos ultrajan a las hijas del héroe y, por

ello, se produce una segunda pérdida de honra, en este caso, en el ámbito familiar o privado. Mediante un procedimiento judicial vigente, el héroe utiliza las leyes para recuperar la honra perdida y restituir la situación.

Como poema épico, el *Cantar* se compone de una serie de elementos característicos de los cantares de gesta. Está constituido por versos épicos anisosilábicos, que se dividen en dos hemistiquios y que finalizan en rima asonante. Además, los versos se unen en tiradas, agrupados según la misma rima y por cierta unidad temática. El cambio de estrofa puede suponer una alternancia de escenario, delimitar acciones o los parlamentos de personajes. Además de la estructura, es característico del *Cantar de Mio Cid* (en adelante CMC) el uso de un sistema formular; esto es, la utilización de una serie de frases hechas o estereotipadas con diferentes fines. Asimismo, relacionado con este tipo de expresiones, es característico en el género de la épica el empleo de los epítetos épicos; por ello, en el *Cantar* aparecerán en numerosas ocasiones. En cuanto al lenguaje, de acuerdo con la tradición épica, el CMC se compone de un estilo elevado; por ejemplo, será común el uso de ciertos cultismos o arcaísmos.

Del *Cantar de mio Cid* únicamente se ha conservado un códice, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. El manuscrito es un “volumen en cuarto (con dimensiones medias de 198 x 150mm), de 74 hojas (originalmente 78), elaborado con pergamino, posiblemente de cabra, grueso y de preparación algo tosca” (Montaner, 2016, p. 464). Además de otras características textuales, resulta interesante para la datación que en el *épic* el copista establece su creación en el año 1245 de la era hispánica, es decir, al 1207 de la era cristiana:

Quien escribió este libro dél' Dios paraíso, ¡amén!

Per Abbat le escribió en el mes de mayo

en era de mil e dozientos cuarenta e cinco años. (Montaner, 2016, p. 218).

Sin embargo, la fecha de esta suscripción no corresponde con la datación paleográfica; pues según los estudios, el manuscrito único fue escrito a principios del siglo XIV (Montaner, 2016, p. 486). Estas pruebas sugieren que códice conservado puede ser una copia del manuscrito ascendiente de copia, copiado en 1207. Asimismo, respecto a Per Abbat, este sería el encargado de copiar el manuscrito anterior; ya que como expone Alberto Montaner (2016, p. 218): “Escribió este libro” tendría un sentido material y vendría a significar ‘copió este libro’. Ahora bien, no es la única teoría al respecto, por ejemplo, Colin Smith cree en la autoría del tal Pedro Abbat, hombre laico y abogado, con los suficientes conocimientos sobre el Cid para haber refundido el poema en 1207 (Smith, 1977, pp. 15-34). De todo esto lo que se puede afirmar seguro es que el códice conservado corresponde al siglo XIV.

En cuanto al proceso al origen del *Cantar de Mio Cid*, de acuerdo con su tesis del nacimiento de la literatura en romance, Menéndez Pidal defiende que el autor del *CMC* es un juglar. Concretamente, después de observar el número de topónimos y referencias geográficas, llega a la conclusión que el juglar es de la zona de Medinaceli, zona fronteriza de Castilla en el siglo XII (Menéndez, 1980, pp. 24-27). Para Pidal, el autor del *CMC* crea un poema oral de “carácter eminentemente histórico. Es mucho más histórico, sin comparación, que las chansons francesas” (Menéndez, 1980, p. 23) . Mas adelante, después de analizar aspectos estilísticos y temporales del poema, llega a la conclusión que “la versión definitiva del cantar sería el resultado de la actividad refundidora de dos poetas juglares” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 133), uno el ya conocido vinculado a Medinaceli y el otro, relacionado con San Esteban de Gormaz.

Para Pidal, según su teoría neotradicionalista, el *Cantar Mio Cid* se gestó gracias a los “cantos noticieros”, que ya se componían en vida del héroe. Así, siguiendo las pautas de su teoría, la evolución de los cantos orales daría el primer texto oral de la mano del juglar alrededor de 1105. Luego de pasar por la fase oral de tradicionalización, hacia el 1140 se gestaría la obra por escrito, la cual copiaría Per Abat en el manuscrito conservado años más tarde (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p.135). Según todo esto, Pidal pone como fecha de creación del cantar el año 1140.

En relación con el origen propuesto por Pidal está la tesis oralista. Según esta teoría, los juglares aprendían únicamente una serie de fórmulas y a partir de aquí improvisaban. El hecho de que no se aprendieran los textos completos y de que cada nueva obra estaba basada en la improvisación, tenía como resultado la existencia de tantas versiones de una misma obra como interpretaciones había por parte de un juglar de una misma base. Finalmente, una de esas versiones llega a fijarse por escrito de la mano de un escribano. Los principios del oralismo se basan en los estudios modernos realizados en el siglo XX de los cantos épicos orales de Yugoslavia. Por analogía, después de estudiar el origen y los procesos de transmisión de los cantares yugoslavos, se afirma que la épica medieval tuvo unos génesis y unos mecanismos semejantes a los de la oralidad moderna. Ahora bien, incluso después de estudiar la épica yugoslava y a sus intérpretes, se concluye que la teoría no es del todo homogénea; pues por ejemplo, algunos cantores centran su arte en la memorización de textos o en la nemotécnica mientras que otros lo hacen en la improvisación (Alvar y Alvar, 1991, pp. 19-24).

Completamente distinta a lo expuesto es la teoría individualista respecto a la formación del poema; pues desde esta posición se defiende la unidad de autor, como poeta individual situado en un lugar y fecha concretos, que gracias a su ingenio crea el poema. Si bien parte de los individualistas han defendido que el autor es un clérigo o un hombre

relacionado con la clerecía, Colin Smith, uno de los principales defensores de la creación individual del *CMC*, sostiene que el creador del *Poema de mio Cid* es un hombre relacionado con el derecho y las leyes (Smith, 1985, pp. 98-135). En su obra *La creación del Poema de Mio Cid*, el crítico inglés cree que el autor del poema es Per Abbad, el primer autor importante de la literatura española; pues considera que es la primera obra de este género construida con unidad de autor y consciencia literaria (Smith, 1985, p.13). Luego de rechazar las teorías tradicionalistas y oralistas, Smith ratifica su postura individualista; pues no solo rechaza que el autor fuera un juglar, sino que afirma que Pedro Abbad fue quien escribió la obra *ex profeso*, como resultado de una labor individual y creativa. De hecho, debido a la riqueza de detalles referentes al mundo jurídico y la manera de abordar el tema, cree que Per Abbad era un hombre de leyes, que junto con el clero formaba parte de la gente letrada de la época (Smith, 1985, pp. 98-135). En relación con el mundo judicial, Smith expone como el héroe del Cantar es un personaje cívico y ejemplar, que respeta las leyes (Smith, 1985, pp. 117-121) ; de hecho, según Smith, “el clímax del Poema se da en la corte” (Smith, 1985, 108), entre los versos 3061 y 3507, pues en ella, el respeto a la legalidad y el mensaje acerca de la autoridad legal son las notas características. Respecto a la fecha de composición del *Cantar de Mio Cid* y la tesis de Colin Smith, éste asigna la fecha de 1207 para la composición del poema. Para Smith, es obvio que la fecha del *explicit* del manuscrito es la de su creación. De hecho, ante la polémica del “escribió” (Montaner, 2016, p. 218), Smith expone que fue Pedro Abbat quien escribió el poema como autor en la fecha fijada.

Respecto al *Cantar de Mio Cid* cabe la pregunta acerca de cuánto tiene de histórico el poema y cuánto de ficción; ya que solo mediante los textos conservados se puede construir e interpretar la relación entre el Cid de la historia y el Cid del *Cantar*. Referente a ello, cabe preguntarse cuáles son las fuentes para su creación, ya sean orales o escritas.

Acerca de esta cuestión, como sucedía con el proceso formativo y sobre el origen del *CMC*, principalmente hay dos visiones al respecto, esto es, las dos teorías ya mencionadas. Es cierto que hay numerosas hipótesis y estudios que tratan la cuestión, aunque ahora analizaré las principales.

En el caso de Menéndez Pidal, defiende una visión histórica del *Cantar*, cuyas fuentes principales son los testimonios orales, por este motivo, “los primeros elementos en el proceso formativo y genético del *CMC* serían breves “cantos noticieros”, de naturaleza histórico-popular, que empezarían a gestarse ya en vida del Cid” (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 135). Para Pidal, según su teoría de los dos autores (juglares), el juglar de San Esteban de Gormaz es el que aporta el contenido histórico y el verismo al poema, mientras que el juglar de Medinaceli, aporta la parte más novelesca (Arellano, Caso, Caso, Martínez y Menéndez, 2014, p. 141).

Por otra parte, está la visión contraria que sostiene Colin Smith, el cual afirma que la intención del autor es crear una obra artística. De hecho, aunque el componente histórico pueda ser importante —sobre todo, tratándose del género épico-, Smith expone que no es obligación del poeta encargarse de la historia ni tiene ningún deber con ella. Por ello, subraya que la intención del poeta no es preservar datos históricos, sino la de crear una obra literaria. Asimismo, recuerda que si el poeta utiliza los elementos históricos en su obra es para darle verosimilitud a esta, pero siempre con fines artísticos. Para Smith, el *CMC* es una obra literaria, por ello, tiene más importancia el conmover al receptor y buscar la diversión, que no buscar la veracidad histórica (Smith, 1981, 22-36). Acerca de las fuentes, ya que Smith expone que el Poema fue escrito por un autor culto en el año 1207, afirma que un burgalés culto conocería la figura de Rodrigo Díaz, de hecho, las leyendas locales sobre el héroe pudieron ser una de sus fuentes. Asimismo, siguiendo la tesis de Smith, que propone que el poeta era un hombre versado en leyes, cree que pudo

tener acceso a las fuentes genealógicas de Rodrigo Díaz, el *Linaje* navarro, por ejemplo, para tener información de primera mano de Jimena, la mujer del Cid. Ahora bien, el hecho de tener acceso a cierta información no obligaba al poeta a utilizarla, simplemente, queda la posibilidad de estos conocimientos para ayudarlo en la composición de su obra artística. Además, como hombre de leyes, Per Abbat pudo acceder a información en diplomas o documentos de la época relativos al héroe.

Para Smith la principal fuente para el *Cantar* fue la *Historia Roderici*, texto bibliográfico de la vida de Rodrigo Díaz escrito en latín en el siglo XII. Smith concluye que Per Abbat seguramente conocía la *Historia* y la utilizó como fuente. Como artista, Pedro Abbat seleccionó de manera libre los episodios que creía interesantes para su obra, así como también modificó o suprimió otros pasajes. Por ejemplo, respecto a la *Historia* hay un silencio del tiempo que el Cid pasó en Zaragoza al servicio del rey musulmán, pues esa parte no interesaba para la construcción del héroe cristiano, en cambio, como artista crea episodios que no aparecen en la historia, como la afrenta de Corpes. Otro ejemplo es como los dos destierros del Cid los reduce a uno, como también se reducen las dos prisiones del conde de Barcelona a una.

Otro tipo de fuentes pudieron ser los textos latinos *Bellum Iugurthinum* de Salustio y los *Strategemata* de Frontino; como en la *Historia*, el poeta pudo servirse de la fuente de manera totalmente libre. Además, Smith cita una fuente importante para la gestación del *CMC*, esto es, la épica francesa. A causa del gran número de semejanzas entre ambas épicas —métrica, estilo, formulas, temas, etc.-, resulta inevitable suponer el influjo francés en la composición del *Poema*. Además, de la *Chanson de Roland*, Smith cree que hubo una influencia notable de los textos franceses. Aunque niega la posibilidad de fuentes orales, tampoco puede verificar que sean un antecedente directo del *Cantar*.

Siguiendo con las fuentes del *CMC*, resulta de especial interés el estudio que realiza Montaner en el apartado “composición” de su edición del *Cantar* (Montaner, 2016). Por antigüedad, Montaner explica que los textos más antiguos sobre el Campeador, que incluso son coetáneos del héroe, son composiciones árabes; sin embargo, expone que son textos ajenos al *Cantar*, aunque sí que tengan una importancia en la posterior evolución de la materia cidiana. Por el contrario, fueron algunos textos cristianos, en latín o romance, los que pudieron servir como fuentes para el *Cantar*. De estos textos y sus posible vínculos con el *Cantar*, Montaner enumera como el más antiguo el poema latino *Carmen Campidoctoris*, que narra las principales batallas del Campeador y fue escrito a finales del siglo XII. La siguiente obra citada por Montaner es la biografía latina *Historia Roderici* (en adelante *HR*), escrita también a finales del siglo XII. Más tarde, escrita poco después de la *HR*, se encuentra la *Crónica Najarense*, obra escrita en latín, que únicamente se centra en la juventud del héroe. Poco después y a diferencia de las anteriores, se compone en romance el *Linage de Rodrigo*, texto genealógico y biográfico de Rodrigo Díaz.

En cuanto a la composición del *CMC* y las posibles fuentes, Alberto Montaner cree que “el poeta épico se basó seguramente en la *HR*” para componer su obra; asimismo, Montaner expone otras posible fuentes, como son las noticias orales sobre el Campeador, algún documento (no cidiano) y algún hipotético cantar anterior al *CMC* sobre el Cid. Además, resulta interesante del estudio de Montaner la negación de los supuestos ‘cantos noticieros’; de hecho, no niega la existencia de algún cantar anterior, pero descarta rotundamente la existencia de estos cantos, ya que no existe ningún testimonio.

## **2. El *Cantar de Mío Cid* en la novela, el teatro, el cómic y el cine del siglo XX y XXI**

En esta segunda parte del trabajo pretendo analizar la imagen del Cid en las manifestaciones artísticas del siglo XX y XXI. Habida cuenta del elevado número de obras cidianas, sobre todo literarias, pretendo seleccionar aquellas que resulten más representativas para comprender la importancia que el héroe burgalés ha tenido en el acervo cultural español, así como también en la cultura europea. Previamente, haré un repaso general de la evolución histórica del personaje hasta llegar a la época moderna y contemporánea, en la cual se sitúa la novela de Pérez-Reverte. Ahora bien, resulta interesante plantearse qué Cid es el punto de partida de la tradición cidiana, a saber, ¿el Rodrigo Díaz histórico que muere en julio de 1099 en Valencia o el Cid del *Cantar*? Evidentemente, la figura histórica del Campeador es la base de toda una tradición posterior, aunque al mismo tiempo, es precisamente la imagen del Cid literario, de ficción, la que permite dar al héroe la categoría de leyenda. Como ya hemos visto, el *CMC* es una obra literaria que, según alguno de los estudios comentado, podría ser relativamente cercana en el tiempo a los hechos narrados —sobre todo, en comparación con otros poemas épicos, por ejemplo, *La Chanson de Roland*—; pese a la hipotética cercanía temporal, al verismo y a la historicidad del *Cantar*, son notables las divergencias y mutaciones entre el Cid literario y el hecho histórico. De este modo, es necesario plantearse los posibles cambios acaecidos en la figura del héroe de Vivar a lo largo de los

siglos; por ello, podemos hablar de una multiplicidad del personaje, de hecho, lo define así David Porrinas en su ensayo sobre el Campeador: “Y es que, desde entonces y hasta la actualidad, cada centuria tuvo a su propio Cid, «cides», en algún caso” (Porrinas, 2019, p. 297).

Algunos de los primeros textos que hacen referencia a la figura de Rodrigo Díaz son, paradójicamente, de origen árabe; lo cual no resulta extraño debido al momento de apogeo de las letras y la cultura árabes en el al-Ándalus durante el siglo XI. Precisamente, a principios del siglo XII el cronista Ibn Bassâm narra en su crónica *Kitâb al-Dajîra fî Mahâsim al-yâzîra (Dajira o Tesoro)* los sucesos relativos a la conquista de Valencia. De hecho, gracias a los testigos presenciales del asedio y del periodo posterior en Valencia, Ibn Bassâm narra los acontecimientos y los pormenores relacionadas con la ejecución de Ibn Yahhaf, cadí de Valencia durante la conquista del Campeador, por parte del Cid. En cuanto a la figura del Cid en la *Dajira*, no aparece el tratamiento de *Sidi*, lo cual resulta de lo más normal, pues pese a reconocer en la crónica alguna de sus virtudes, la connotación del Cid es completamente negativa, ya que es el opresor que conquista Valencia y ejecuta a Ibn Yahhaf (Porrinas, 2019, pp. 251-259). Además del *Tesoro* aparecerán otras obras árabes sobre el Cid y la conquista de Valencia, por ejemplo, la *Elegía de Valencia* de Alwaqqashî, el *Manifiesto elocuente sobre el infausto incidente* de Ben Alqama y la obra de Ben Alfaray, de título desconocido (Montaner, *Camino del Cid, legendario*).

En cuanto a la aparición de Rodrigo en las fuentes cristianas, en el primer apartado del trabajo hablé de los textos en latín sobre el Campeador que pudieron servir como fuentes para la composición del *Cantar de Mio Cid*. Del siglo XI el *Linaje* y el *Carmen Campidoctoris* y del siglo XII el *Poema de Almería*, *La historia Roderici* y la *Crónica Najarense*. Ya en el siglo XIII, algunos historiadores latinos como Lucas de Tuy en su

obra *Chronicon mundi*, Rodrigo Jiménez de Rada en la *Historia de rebus Hispanie* y Juan Gil de Zamora en sus dos obras *Liber illustrium personarum* y *De preconiis Hispanie* incluyen información sobre el Cid en sus obras. Resulta interesante para comprender la evolución de la imagen del Cid las variaciones o invenciones que pueden tener alguna de estas obras históricas. Por ejemplo, Lucas de Tuy es el primer autor que hace mención a la Jura de Santa Gadea, carente de toda veracidad histórica. Asimismo, en el *De preconiis Hispanie* se incluye, de manera exclusiva en este libro, una leyenda acerca del Cid y unas mujeres parturientas. Y acerca de leyendas cidianas, fue en el siglo XIII cuando en el monasterio de San Pedro de Cardeña se escribe la *Leyenda de Cardeña*. Más allá del valor de la obra y de los intereses que propiciaron su composición, conviene subrayar la importancia de esta obra hagiográfica para la imagen posterior del Campeador, pues, precisamente, es en la *Leyenda de Cardeña* donde aparece por vez primera la idea de que el Cid ganó una batalla después de muerto (Porrinas, 2019, pp. 300-309).

A pesar de lo ficticio de este relato, Alfonso X incorporó la leyenda a su *Estoria de España* (s. XIII), así como también gran parte del contenido del *De rebus Hispaniae* y del *Chronicon mundi*. También fueron utilizados por los talleres alfonsíes como fuentes la *Historia Roderici*, la *Najarense* y el *CMC*, aunque no fue el único poema épico empleado, pues en la *Estoria de España* se utilizan como fuentes poemas épicos ahora perdidos —prosificados en la crónica—. Redactada la obra alfonsí, gozó de gran éxito y permitió dar a conocer a un gran público la figura del Cid. Sin embargo, no fue el único gran medio de difusión, pues lejos de esta prosa culta, en la cultura popular los romances acabaron substituyendo a los cantares de gesta. Algunos romances aparecieron en los siglos XV y XVI, mientras que otros eran anteriores. Los romances sobrevivieron de generación en generación, a la vez que se hacían recopilaciones. Respecto al Campeador, por ejemplo, existió una recopilación de romances de temática cidiana, esto es, el

*Romancero e historia del Cid* de Juan de Escobar, impreso en 1605 (Montaner, Camino del Cid, legendario).

Ya en el siglo XIV se compone en romance el cantar de gesta las *Mocedades de Rodrigo*. Después de una introducción genealógica del Cid en prosa, se narran en verso los años de juventud de Rodrigo Díaz. Por una parte, la trama se centra en los lances que el joven Rodrigo tuvo que superar luego de haber dado muerte al conde don Gómez, padre de Jimena. Como reparación, el rey Fernando le obliga a casarse con Jimena, hecho que el héroe rechaza y, en compensación se ve obligado a luchar cinco batallas campales. Por otra parte, está la segunda trama en la que se narra el enfrentamiento entre Rodrigo y el rey Fernando de Castilla contra el soberano francés. De este cantar, también conviene destacar el cambio de carácter del Cid, pues a diferencia del héroe prudente y mesurado del *CMC*, en las *Mocedades* se presenta un héroe desmesurado, soberbio, arrogante... Tanto las novedades argumentales como el cambio de actitud del héroe pueden ser la consecuencia de un cambio de gusto y de mentalidad del público de la época, corroborado esto por el éxito que tuvo en su época, así como también del legado posterior; por ejemplo, en la película *El Cid* de Anthony Mann, que analizaré más adelante, se utilizan como fuente para la trama cinematográfica episodios de las *Mocedades* (Porrinas, 2019, pp. 309-311).

En el siglo XV, la figura del Cid aparece en diferentes obras; si bien es cierto que no lo hace como protagonista, adquiere relevancia como caballero ideal; por este motivo, son varios los autores que lo utilizan como modelo caballeresco con el cual compararse. En el *Vicorial* o también conocida como la *Crónica de don Pero Niño*, junto con otros héroes de la antigüedad o junto a Fernán González, el Cid se presenta como paradigma de caballero ideal; todo ello con el objetivo de ensalzar la figura de Pero Niño. Con semejantes propósitos, en la *Crónica de Ponce de León* también se muestra al Campeador

como todo un modelo a seguir, tanto por sus virtudes como por su trayectoria militar. Además, enalteciendo a Ponce de León, Diego Valera también utilizará al Cid, por ejemplo, para comparar la gesta del marqués de Cádiz en la toma de Granada con la toma de Valencia por el Rodrigo Díaz (Porrinas, 2019, pp. 312-314).

Luego del uso como espejo de caballeros de la figura del Cid, en la Edad Moderna se producen varias refundiciones de material cidiano en dos crónicas en romance, que gracias a la ayuda de la imprenta gozaron de gran difusión durante el siglo XVI. En 1498 se publica la *Crónica popular del Cid (Suma de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cavallero Cid Ruy Díaz)* y en 1512, la *Crónica particular del Cid (Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador)*. El éxito generalizado —desde nobleza hasta los receptores de condición humilde— que obtuvieron ambas crónicas novelas permitió una mayor difusión de la historia del Cid; de hecho, reflejo de ello es el intento de canonización del Cid que años después se produjo, aunque de manera infructuosa. Ya en el siglo XVI y XVII la imagen del Cid también se adaptó a los géneros en boga de la época, como son el teatro y la poesía. En consonancia con la importancia del teatro en el Siglo de Oro, fueron numerosas las obras, cuyo protagonista fue el Campeador; por ejemplo, destaca el éxito de la obra teatral *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Además, la verdadera importancia de esta comedia reside en que, precisamente, fue el modelo que utilizó el francés Pierre Corneille para su pieza teatral en francés *Le Cid*, de 1636. Pese a los anacronismos que contiene, la obra de Corneille gozó de mucho éxito, hecho que impulsó la proyección de la imagen del Cid fuera de España; las concomitancias entre la obra del dramaturgo francés y la película de Anthony Mann son el resultado de esa internacionalización del héroe de Vivar (Porrinas, 2019, pp. 318-322). En cuanto a la poesía, Francisco de Quevedo cuenta en su obra con alguna composición

de carácter cidiano; por ejemplo, el romance “Pavura de los Condes de Carrión” (Quevedo, 1981, p. 460).

En cuanto al siglo XVIII, en comparación con los años anteriores, decayó el interés por la figura del Cid; de hecho, solo destacan las quintillas de la *Fiesta de toros en Madrid* de Nicolás Fernández de Moratín. En dicha obra, el Campeador adquiere el papel de torero; sin embargo, parece ser que Moratín toma la idea taurina del Cid de la pieza teatral la *Mojiganga del Cid para fiestas del señor*, del siglo XVII. Ahora bien, nada tiene que ver con la tauromaquia el hecho cidiano más relevante en el Siglo de las Luces. En 1779, sale a la luz la primera edición del *Cantar de Mio Cid*, publicada por Tomás Antonio Sánchez. Esto facilitó el acceso al cantar a los lectores modernos y, sobre todo, impulsó el estudio del texto original, pues hasta la fecha, las crónicas y los romances eran prácticamente el único medio de difusión (Porrinas, 2019, 322-324).

En contraste con el XVIII, la materia cidiana fue abundante el siglo XIX. De hecho, una de las causas del interés por el Campeador es el Romanticismo. La fascinación por el pasado, sobre todo por el medievo, suscitado por este movimiento impulsó los estudios cidianos, así como también despertó el interés por el héroe del *Cantar*, ya que en una época en la que se buscaba el “espíritu del pueblo”, la figura del Cid resultaba perfecta para la creación de la identidad nacional. Como ejemplo de esa relevancia, el Cid aparece en el *Himno nacional de Riego*, escrito por Evaristo Fernández de San Miguel. Además, el hecho de que la Historia se conformara como una disciplina científica motivó los estudios históricos, en este caso, Rodrigo Díaz de Vivar fue objeto de estudio por parte los historiadores. Sin embargo, no todo fue positivo para el Campeador, pues también surgieron obras contrarias a su figura; por ejemplo, las críticas de Reinhart Dozy, de Francisco de Masdéo o de Alcalá Galiano (Porrinas, 2019, pp. 327-329). Asimismo,

también conviene destacar que es en el siglo XIX cuando irrumpe con fuerza de la mano de Walter Scott la novela histórica.

Luego de ver el impulso que toma la figura del Cid, el Diecinueve también se caracteriza por la profusión de obras literarias de temática cidiana; además, este hecho no solo se da en España, sino que también se produce una internacionalización tanto por traducciones como por nuevas publicaciones. Gracias a Corneille, en Francia son numerosas las obras acerca del Cid, como son las obras de Pedro Lebrun o Casimir Delavigne. También en Alemania e Italia se escribe sobre él, como por el ejemplo la obra de Peter Cornelius, *El Cid*, en alemán, y la de Ermolao Rubieri, *El Cid*, en italiano. En España, como es lógico, serán numerosas las obras sobre el Campeador; entre ellas, deseo destacar la biografía en verso de José Zorrilla, *La leyenda del Cid* (1882). Finalmente, en cuanto al Cid literario, fueron numerosas sus apariciones en la lírica decimonónica; desde el *Romancero del Cid* de Víctor Hugo a los poemas dedicados al héroe burgalés de Leconte de Lisle, Rubén Darío o Ezra Pound (Porrinas, 2019, pp. 329-330).

El cultivo literario de la figura del Cid no se detiene con el cambio de siglo; puesto que los acontecimientos acaecidos a final de siglo con la pérdida de las colonias españolas reafirman el uso de los temas cidianos, en un momento en el que el Campeador se identifica con Castilla, por ende, con España. Precisamente, en 1900 Manuel Machado publica el poemario *Alma*, el cual contiene el poema “Castilla”. En él se describe el destierro del Cid con doce de los suyos y narra el episodio de la niña. El poeta utiliza los recursos líricos para expresar la dureza del destierro; la estepa castellana se muestra severa con los exiliados, los elementos climatológicos son adversos y la acción sobria. Además de “Castilla”, el poemario también contiene el poema “Alvar Fáñez” (Montaner, *Camino del Cid, legendario*).

A principios de siglo, con una España que buscaba europeizarse y avanzar, el regenerador Joaquín Costa defendía dejar atrás la figura del Cid guerrero y, posteriormente, exaltar al Rodrigo Díaz civil de Santa Gadea (Porrinas, 2019, pp. 333-334). Además, autores como Mario Méndez Bejarano o Rafael Altamira fueron críticos con la figura del Cid, tanto connotándolo de manera negativa como cuestionando la historicidad y la imagen que se había creado en torno al Burgalés. Ahora bien, el verdadero impulso de la materia cidiana vino de la mano de Ramón Menéndez Pidal, que a inicios de siglo revolucionó los estudios cidianos. Luego de ganar, en el año 1895, un concurso literario de la Real Academia Española, en el que también participó Miguel de Unamuno; Pidal centró su foco de estudio en el Cid y en el *CMC*, de hecho, en el año 1898 salió la primera edición crítica del *Poema de Mio Cid*. Además, fue en 1911 cuando publicó su primera edición para el público general, edición que ha ido modificando en posteriores ediciones. No obstante, el estudio que consagraría a Pidal como referente en materia cidiana fue su extensa obra *La España del Cid* (1929); un trabajo cuyo propósito es, según las palabras del autor en el prólogo de la obra: “Depurar y reavivar el recuerdo del Cid, que, siendo de los más consustanciales y formativos del pueblo español, está entre nosotros muy necesitado de renovación” (Menéndez, 1969, p. IX). Si bien don Ramón redactó numerosos estudios, desde el romancero a la no menos importante *Gramática Histórica del Español*, *La España del Cid* consolidó una imagen del Campeador que perduraría durante toda la centuria. Desde su perspectiva conservadora, Pidal muestra al Cid como un dechado de virtudes; adalid de la cristiandad, buen padre y marido, leal vasallo, generoso y mesurado, entre otras. Además, también resulta importante la visión nacional que Pidal tiene del *Poema*; de hecho, el franquismo se apropiará de la imagen cidiana para sus fines ideológicos. Por ejemplo, en los manuales de estudio *Enciclopedia Álvarez*, utilizados para la enseñanza durante la dictadura, el Cid

Campeador “fue un valiente caballero de la Reconquista”; de hecho, “por su lealtad y grandes virtudes es considerado como modelo de caballero cristiano” (Álvarez, 1964, p. 432). Sin embargo, el Cid no solo fue utilizado por el franquismo, ya que, precisamente, los intelectuales de izquierda vieron también en él un modelo y unas virtudes que enlazaban con la causa republicana. Por ello, diferentes poetas de la Generación del 27 se sintieron atraídos por la figura del Campeador y por el *CMC*, por ejemplo, Pedro Salinas o Dámaso Alonso. Asimismo, la imagen del Cid desterrado injustamente conectaba perfectamente con una generación de artistas condenados al exilio; Rafael Alberti incluye una serie de ocho poemas de temática cidiana, con el título “Como leales vasallos”, en su poemario *Entre el clavel y la espada* (Porrinas, 2019, pp. 344-346) .

En cuanto a la narrativa cidiana durante el siglo XX, destacan algunas obras por sus características concretas; por ejemplo, el poeta chileno Vicente Huidobro publica la novela *Mío Cid Campeador: Hazaña* (1929), cuyo protagonista es Rodrigo Díaz. Sin embargo, la manera de abordar esta novela histórica desde el vanguardismo, crea una obra compleja; de hecho, Huidobro crea una epopeya moderna, en la que se fusiona la tradición con elementos cómicos y actuales. Además de esta obra vanguardista, en la segunda mitad de la centuria, destaca la novela de María Teresa León *Doña Jimena Díaz de Vivar: Gran señora de todos los deberes* (1968). La novedad de la obra reside en el novedoso cambio de perspectiva; pues en la novela, la escritora focaliza la atención sobre la esposa del Cid, doña Jimena.

Relacionado con el papel femenino de temática cidiana, en el ámbito del teatro Antonio Gala publica *Anillos para una dama* (1973). Hija de su tiempo, la pieza teatral representa a una Jimena viuda, que se debate entre el deseo y el deber; esto es, entre la imagen tradicional de la esposa fiel y el de la mujer moderna que, enamorada de Álvaro Fáñez, desea ser ella misma. En la obra estrenada en las postrimerías del franquismo, el

simbolismo de los personajes resulta clave; por una parte, Jimena simboliza la nueva España que anhela libertad, por otra parte, la figura del Cid —aunque difunto en el drama— que representa la España atrasada de Franco, que entorpece el avance hacia el futuro. Asimismo, referente a la escena teatral, años antes también se había estrenado la obra *El amor es un potro desbocado* (1959), del dramaturgo Luis Escobar. En este caso, el argumento es tradicional, pues se representa el amor entre el Cid y doña Jimena. Ahora bien, la primera obra dramática del siglo XX de temática cidiana es *Las hijas del Cid* (1908), escrita por Eduardo Marquina. En este caso, la pieza teatral centra la atención en las hijas del Campeador. Precisamente, el héroe de Vivar aparece viejo y decadente, mientras que la caracterización de sus hijas es positiva. De hecho, resulta interesante el recurso teatral del disfraz, ya que Elvira se hace pasar por hombre para restituir su honor y vengarse de los Condes de Carrión.

Además de la literatura, el cine será clave para difusión de la imagen del Cid; sobre todo, después del estreno de la película *El Cid* (1961), dirigida por Anthony Mann y producida por Samuel Bronston. El film protagonizado por Charlton Heston como Rodrigo Díaz de Vivar y Sofía Loren como doña Jimena tuvo un enorme éxito entre el público e internacionalizó todavía más la figura del Campeador. Hay que señalar que el modelo que toma Mann para su película es el del héroe de Pidal; esto es, el caballero cristiano y patriota, lleno de virtudes y valores positivos. La proclama del Campeador antes de luchar contra los moros en la playa de Valencia “por Dios, por España y por Alfonso” es la síntesis de esos valores. Sin embargo, la película no es un todo homogéneo, sino más bien lo contrario, en ella se mezclan diferentes episodios y conceptos, pues la finalidad del séptimo arte es deleitar al espectador. Una parte de la trama es la bélica; en la que se representa la lucha entre cristianos (caracterización positiva) y moros (caracterización negativa). En todo ello, el Cid aparecerá como adalid cristiano, que lucha

frente a la barbarie del Islam —representada sobre todo por los Almorávides y su caudillo Ben Yussuf- y castiga la violencia de los infieles; sin embargo, esta visión no es del todo dicotómica. Al inicio del filme, un Cid pragmático y mesurado decide liberar unos moros cautivos y les hace jurar que no batallarán contra el rey Fernando, pues no encuentra utilidad en ahorcarlos. Por este motivo, el emir de Zaragoza le jura fidelidad y lo nombra “cid”; de hecho, más adelante, el emir Mutamin salvará al Campeador de una emboscada. La frase de Rodrigo define perfectamente la paradoja de la situación: “Traicionado por cristianos y salvado por moros”. También en la toma de Valencia, los moros aparecerán como aliados del Cid (Bronston y Mann, 1961).

La otra parte de la trama se centra especialmente en la relación amorosa entre Rodrigo y Jimena; al gusto del espectador, Heston y Loren protagonizan el argumento amoroso de la novela. Basándose en el cantar *Mocedades de Rodrigo* Anthony Mann crea una trama en la que estará presente el lance entre el Cid y el padre de Jimena. Consecuencia de la muerte de su progenitor, Jimena rechazará al Cid, incluso en la noche de bodas. De hecho, no será hasta la partida al exilio cuando la pareja consumará su amor. Además, protagonistas secundarios como García Ordoñez ayudarán a crear tensión en la trama amorosa. Ahora bien, la *Mocedades* no será la única fuente utilizada, ya que la película está llena de guiños y de episodios diferentes. Por ejemplo, en la partida al exilio, antes de la escena de la famosa niña, aparece un mendigo y Rodrigo le da agua; tema que trata Rubén Darío en su poema “Cosas del Cid”. En la trama también aparece una ordalía, esto es, un ritual medieval de lucha para determinar el juicio de Dios; que a la vez enlaza con la epopeya germánica, pues también se daban estos actos guerreros. La película ofrece un duelo entre Rodrigo y el caballero de Aragón por la ciudad de Calahorra; como resultado, el ganador es inocente y el perdedor es culpable. Además, en la escena se muestra todo el simbolismo medieval relacionado con los duelos de lanzas, como es el

caso de recoger el guante. También, en relación con la trama regía, con emotividad se presenta la ya conocida Jura de Santa Gadea. Finalmente, luego de conquistar Valencia sin violencia —muy diferente de lo que expresan las crónicas sobre la conquista—; el Cid, herido de muerte, recibe el perdón del rey Alfonso. Sin embargo, el final de la película es espectacular; pues, precisamente, finaliza con la victoria del Campeador, ya muerto, en las playas de Valencia, lo que constata la enorme influencia de la *Leyenda de Cardeña* en la imagen que ha perdurado del Cid. Además de la obra de Anthony Mann, otras películas han tratado la temática cidiana, desde la comedia *El Cid cabreador* (1983), dirigida por Angelino Fons, hasta la película de dibujos animados *El Cid, la leyenda* (2003), dirigida por José Pozo. Precisamente, fue esta producción la ganadora del Goya a la Mejor Película de Animación en el año 2004.

Además del tratamiento de Cid en el séptimo arte, en la década de los ochenta también apareció el Cid en la pequeña pantalla; en este caso, en la serie de dibujos *Ruy, el pequeño Cid* (1980), la cual se centra en la infancia del héroe. La serie de veintiséis capítulos de B.R.B. Internacional fue producida en Japón y se emitió en España por TVE. En ella aparece el joven Ruy Díaz, así como también su primo Alvar, Jimena, Bermúdez y otros personajes, como Peca, la burra que acompaña al pequeño héroe. En relación con el Cid de dibujos, Walt Disney también hizo una adaptación animada de la vida de Rodrigo Díaz, *El Cid Campeador* (1984), de la editorial Everest; en este caso, en el libro se muestra como el protagonista que viaja con una máquina del tiempo a la época del Cid es el Pato Dónald. En relación con el mundo de los dibujos, también en la segunda mitad del siglo XX, Antonio Hernández Palacios dibujo una serie de cómics, cuyo protagonista es el Campeador.

En cuanto al tratamiento de la figura del Cid en la pintura, han sido varios los pintores, cuyos cuadros han versado sobre la materia cidiana. Este es el caso de Francisco

José de Goya que, a principios del siglo XIX, dibujó uno grabado titulado “El Cid Campeador lanceando otro toro”. La obra en la que se representa a la figura de Rodrigo Díaz como torero alanceando a un toro desde un caballo tiene su inspiración en las quintillas escritas por Nicolas Fernández de Moratín, en las que se describe la faceta taurina del Campeador (Porrinas, 2019, pp. 321 y 324). Al igual que la obra goyesca del Cid, otras obras de temática cidiana también se encuentran en el Museo del Prado. Una de ellas es “Las hijas del Cid, del romance XLIV del Tesoro de Romanceros” (Puebla, 1871), óleo que fue pintado por Dióscoro Teófilo Puebla. En el lienzo se aprecian dos mujeres jóvenes semidesnudas, una de ellas atada a un árbol, en un robledal, mientras que en el fondo del cuadro se observan dos jinetes huyendo. El lienzo evoca el episodio del ultraje de las hijas del Cid por parte de sus maridos, esto es, la afrenta de Corpes. De la misma temática y en la misma pinacoteca, también se encuentra la obra del Marceliano Santa María, “Las hijas del Cid” (Santa María, 1908). Así mismo, aunque ubicado en el depósito de la Universidad de Barcelona, el Museo del Prado también posee la obra “Primera hazaña del Cid” (Vicens, 1864), del pintor barcelonés Juan Vicens. En este caso, en el lienzo se observa a un joven Ruy Díaz mostrándole la cabeza del conde don Gómez, padre de Jimena, a su progenitor; pues el Cid había matado al conde, ya que este había deshonrado a Diego Laínez y, como hijo, Rodrigo desea lavar la honra. En los últimos veinte años también se han realizado cuadros de temática cidiana, por ejemplo, el pintor burgalés Cándido Pérez Palma ha pintado algunos lienzos, cuyo protagonista es el Cid, como son “El Cid Campeador”, “El juramento de Santa Gadea” y “La despedida del Monasterio de San Pedro de Cardena” (Pérez Palma, Web oficial).

Además de las artes antiguas y de las más nuevas, como es el cine; ya en el siglo XXI la temática cidiana apareció en el mundo de los videojuegos. Una de las ediciones del juego de estrategia *Tzar* (2000) se denomina “El Cid y la Reconquista”. El videojuego

no se centra por completo en el Campeador; ya que la campaña, de ambientación medieval, abarca toda la Reconquista, desde Covadonga hasta la Conquista de Granada. Por ello, únicamente en la misión de la Conquista de Valencia aparece el Cid, como también el personaje de Alvar Fáñez. Con mayor presencia de Rodrigo Díaz, el videojuego de estrategia *Age of Empires II* (2000) ofrece una “campaña del Cid”, compuesta por seis misiones, basadas en diferentes episodios de la vida del Campeador, desde su servicio al rey Sancho hasta el episodio de la batalla *post-mortem*. Asimismo, durante todo el juego doña Jimena hace de narradora de la historia de su marido.

Además de Pidal y su extensa obra sobre el Cid, en la segunda mitad de siglo conviene destacar estudios como el *The quest for El Cid* (1989), del hispanista Richard Fletcher; así como también es necesario destacar los estudios realizados por Alberto Montaner Frutos, autor de numerosos trabajos acerca del Cid y autor de diversas ediciones del *Cantar de mi Cid*, entre ellas la edición para la colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, de la editorial Espasa (2011). Montaner, junto con Ángel Escobar, también ha editado para España Nuevo Milenio el poema *Carmen Campidoctoris* o *Poema Latino del Campeador* (2000). Así mismo, el más reciente trabajo sobre el campeador es *El Cid. Historia y mito de un señor de la guerra* (2019) de David Porrinas. Todo ello demuestra el interés que el héroe de Vivar despierta, tanto ahora como a lo largo de la historia. Además de las distintas manifestaciones artísticas de temática cidiana aquí revisadas, se podría citar la ingente cantidad de novelas escritas solo en el último siglo, en este caso, en los primeros veinte años, para observar la expectación que el Cid sigue causando a día de hoy. Además de la novela *Sidi* de Arturo Pérez-Reverte, algunas las novelas sobre el Cid o en relación con él son: *El caballero del Cid* (2000), de José Luis Oraizola; *El Cid* (2000), de José Luis Corral; *El salón dorado* (2001), de José Luis Corral; *El señor de las dos religiones* (2005), de Juan José Hernández; *Doña*

*Jimena* (2006), de Magdalena Lasala; *Juglar* (2006), de Rafael Marín; *Héroes* (2007), de Enrique de Diego; *Cid Campeador* (2008), de Eduardo Martínez; *Urraca. Señora de Zamora* (2008), de Amalia Gómez; *Mio Sidi* (2010), de Ricard Ibáñez; *Y pasó en tiempos del Cid* (2011), de José Enrique Gil-Delgado Crespo; *Jaque al rey* (2012), de Francisco Rincón Ríos; *El cantar del mío Z* (2013), de Guillermo Estrada; *La tierra de Alvar-Fáñez* (2014) de Antonio Pérez Henares; *La sombra del héroe* (2016), de Juan Carlos Fernández-Layos de Mier; *El manuscrito del Cid* (2016), de Fernando Rubio y *¡Oh Campeador! La otra cara del héroe* (2017), de Jenaro Aranda (Porrinas, 2019, p. 349).

### 3. *Sidi*: La visión de Pérez-Reverte

#### a. Panorámica sobre Pérez-Reverte

Arturo Pérez-Reverte Gutiérrez nació en Cartagena en el año 1951. Después de licenciarse en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid, trabajó como periodista de prensa, radio y televisión desde el año 1973 hasta 1994. Durante estos veintiún años ejerció como corresponsal de guerra; por este motivo, cubrió como reportero numerosos conflictos bélicos como son la guerra del Golfo, Chipre, Líbano, Eritrea, Sahara, Malvinas, Nicaragua, Chad, Mozambique, Angola, Croacia y Bosnia. Fue precisamente por esta etapa, durante la cual cubrió para TVE la guerra de los Balcanes, que en 1993 recibió el Premio Asturias de Periodismo (López y López, 2000, p. 498). La experiencia vivida en los conflictos en los que estuvo en primera línea de fuego influirá notablemente en su obra literaria; de hecho, la guerra será uno de los temas recurrentes de su narrativa, como escenario y como tema de reflexión. Además, como expone Grohmann en su libro acerca de las obra revertiana: “El concepto de guerra se extiende a todas sus obras mediante la cosmovisión de la vida misma como una suerte de lucha que se ha de librar según ciertas reglas” (Grohman, 2019, p. 22). De hecho, en *Sidi* también se nos presenta la guerra como motor argumental de la novela.

Además de reportero de guerra, presentó el programa de radio *La ley de la calle*, en Radio Nacional de España, que duró cinco años en antena. Durante un breve periodo de tiempo también presentó el programa *Código uno* de Televisión española. Finalmente, en 1994, después de publicarse su novela *Territorio comanche*, abandona definitivamente

TVE y el periodismo para dedicarse por completo a la literatura. No obstante, desde sus inicios en el año 1991 Pérez-Reverte escribe en su columna de opinión, *Patente de corso*, en el *XL Semanal*, suplemento dominical del Grupo Vocento, que se distribuye en más de 20 diarios españoles. Por este motivo, además de sus novelas, el cartagenero cuenta en su haber con seis libros, en los cuales se recopilan algunos de sus artículos: *Patente de corso* (1998), *Con ánimo de ofender* (2001), *No me cogeréis vivo* (2005), *Cuando éramos honrados mercenarios* (2009), *Los barcos se pierden en tierra* (2011) y *Perros e hijos de perra* (2014). En abril del 2020 se publica *La cueva del cíclope*, un libro digital que contiene algunos de sus mensajes publicados en la red social *Twitter* desde el año 2010 al 2020 (Pérez-Reverte, *Web oficial Arturo Pérez-Reverte*).

Si bien su actividad como escritor se inicia en el periodismo, desde la publicación en el año 1986 de su primera novela —concretamente una novela corta, esto es, una *novella* en italiano o en inglés, *El húsar*—, Pérez-Reverte se ha convertido en uno de los escritores españoles más exitoso de las últimas décadas. Prueba de ello son los millones de libros vendidos en todo el mundo y la traducción de su obra a más de cuarenta idiomas. Cabe destacar que algunas de sus novelas han servido como guiones cinematográficos, como es el caso de *La carta esférica*, *Alatriste* o *El club Dumas*, novela en la que se basó Roman Polanski para rodar *La novena puerta*. En la pequeña pantalla, *La reina del sur* también se adaptó a la telenovela de nombre homónimo. Además, se han realizado adaptaciones teatrales, como sucede con *El pintor de batallas*. También conviene señalar que, según los datos del *Bookscan* de Nielsen, *Sidi* fue la novela en lengua española más vendida en el año 2019 (ABC, 2020). Fruto de su carrera literaria, con una producción de veintiocho novelas, siete recopilaciones de artículos, dos libros de obra breve, dos libros infantiles y un libro de historia; son numerosos los premios recibidos, por ejemplo, merece la pena destacar su nombramiento como Caballero de las Artes y las Letras de

Francia (1997), una de las distinciones más laureadas en el mundo cultural. Además de todos los premios recibidos, de especial mención es su ingreso en la Real Academia Española en el año 2003, leyendo para su ingreso el discurso *El habla de un bravo del siglo XVII*, cuya temática es el habla de germanía de dicho siglo (Pérez-Reverte, *Página web oficial de Arturo Pérez-Reverte*).

En cuanto a su actividad literaria, esta se podría dividir en los artículos anteriormente mencionados y en las novelas y relatos. Desde la publicación de sus primeras novelas *El húsar* (1986) y *El maestro de esgrima* (1988) hasta *Sidi* (2019), como novelista incursiona en diferentes géneros, destacando sobre todo en la novela histórica, la de intriga y la de aventuras; ahora bien, resultaría difícil clasificar de manera categórica sus obras, pues en su escritura se fusionan los géneros y subgéneros literarios. Después de sus primeras novelas, con *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1993) y *La piel del tambor* (1995), llega la admiración general de los críticos y del público de manera unánime; de hecho, las ventas no solo se disparan en España, sino que el mismo fenómeno se sucede en otros países gracias a las diferentes traducciones. Del resto de obras escritas hasta el día de hoy, merecen especial atención los siete libros que componen la serie de las aventuras del capitán Alatríste, conjunto de novelas que transcurren en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro. Además de las célebres aventuras del espadachín y capitán de los tercios; en los últimos años el académico también ha dado vida al personaje literario Falcó en una trilogía ambientada en la España de los años treinta y cuarenta del siglo XX (Pérez-Reverte, *Página web oficial de Arturo Pérez-Reverte*).

El éxito de su obra entre un grupo amplio, diverso y heterogéneo de lectores se debe, en especial, a la consolidación de un estilo propio, con unas características literarias bien definidas y una poética personal que lo caracteriza. Lejos de la imagen del escritor popular de *best-seller*, el académico se afirma como escritor con unas ideas bien definidas

acerca de su propia producción literaria y los códigos que la rigen. De hecho, sobre el éxito de su obra él mismo expone la fórmula:

“¿Mi fórmula del éxito? Muy sencilla: documentación, más estructura, más placer. Cuando empieza a rondarme la idea de una novela viajo a los escenarios en que creo que podría ubicarla y me documento bien sobre ellos. Después procuro que la trama esté bien engarzada, que tenga interés y una cosa lleve a la siguiente. Por último está el placer de escribir: yo no soy de los que sufren ante la página en blanco. [...] Con este método intento escaparme de lo autobiográfico y a la vez que mis novelas hablen de una realidad interesante”. (López y López, 2000, pp. 498-499).

Ahora bien, ante la aparente sencillez narrativa de sus novelas, que facilitan una amena y entretenida lectura, subyacen en toda la obra revertiana una serie de mecanismos literarios regidos por unas reglas determinadas por la visión y los códigos del autor. Sobre su obra, Jorge Muñoz la califica como compleja y profunda, que requiere la lectura de un lector entrenado para entender toda la riqueza que esta encierra (Muñoz, 2009, p. 189). De hecho, en su ensayo sobre la postmodernidad en Pérez-Reverte, el crítico observa como en ciertas novelas revertianas (analiza cinco de ellas) la trama sostiene otras subtramas de carácter técnico sobre las que recae la acción principal; esto es, frente a la aparente sencillez argumental, hay una estructura técnica y compleja, que se aleja de toda superficialidad. Por este motivo para entender algunas de las claves de la “poética revertiana” es necesario comprender, por una parte, la visión que el autor tiene sobre la literatura y sobre su obra y, por otra parte, algunas de las cuestiones claves de su narrativa. Dos de estas son las reglas del juego, que rigen la vida y la literatura, y la figura del héroe cansado.

Un elemento esencial para entender la narrativa de Arturo Pérez-Reverte es el héroe cansado. En parte gracias a la herencia de la novela tradicional y en parte gracias a la propia experiencia vital del autor, el héroe revertiano posee unas características propias muy definidas que aparecerán a lo largo de toda su obra. La definición del héroe cansado la encontramos precisamente en un artículo escrito por el propio escritor, titulado “Cuatro héroes cansados”. Acerca de este artículo, Alexis Grohmann expone que “es una elegía al ciclo de los mosqueteros e igualmente un artículo en el cual Pérez-Reverte revela nada menos que los cimientos de su poética” (Grohmann, 2019, p. 30). El cartagenero, después de elogiar a Dumas, a sus libros y a los personajes de *Los tres mosqueteros*, concluye el artículo revelando su visión sobre los cuatro héroes de Dumas. Para él, la clave está “en la abrumadora humanidad” (Pérez-Reverte, 2017) de esos héroes que están vivos, pues están hechos de “carne y sangre” (Pérez-Reverte, 2017). Después de toda una vida (aunque sea literaria), los héroes llegan al final de sus vidas cansados, acompañados por un sentimiento de nostalgia y bajo “un tono de melancolía resignada y valerosa” (Pérez-Reverte, 2017). El cansancio es la consecuencia lógica de su experiencia vital. Además de la fatiga, los héroes llegan al final con “el alma llena de ingratitudes y desengaños, pero también de los buenos momentos vividos juntos, del heroísmo compartido, de la amistad que sobrevivió a todo lo demás como un hilo de acero constante bajo la trama” (Pérez-Reverte, 2017).

El Cid de Pérez-Reverte es un héroe cansado. Por ello, no es baladí comentar como desde las primeras líneas de la novela se dibuja un tipo de héroe perfectamente definido por su autor: “Desde lo alto de la loma, haciendo visera con una mano en el borde del yelmo, el jinete cansado miró a lo lejos” (Pérez-Reverte, 2019, p. 13; en adelante voy a indicar únicamente la paginación de esta edición para evitar repeticiones). Sin embargo, a esta conclusión no se puede llegar después de leer las dos líneas iniciales de la novela;

pues se debe, sobre todo, a los conocimientos del conjunto de la obra del académico y a la información que obtenemos después de ir avanzando en el relato. En relación con esto, la aventura no solo se da en la trama de la novela, sino también se da en la aventura lectora, en la cual se va descubriendo al Ruy Díaz creado por don Arturo. Por este motivo la presentación del jinete cansado funciona como el punto de partida de la novela; pero, a la vez, funciona como una prolepsis del punto final del recorrido del héroe en el relato.

Además del héroe cansado, otro elemento clave para la obra revertiana son las reglas del juego: “Pérez-Reverte concibe la novela como un misterio que hay que resolver, como un juego de enigmas con el que pretende que el lector participe” (Belmonte, 2002, p. 27). De hecho, su concepción de la novela viene dada por el símil que hace de la vida y la literatura, pues para él “la vida es un juego y la literatura, que es una prolongación de la vida, no es más que otro juego” (Grohmann, 2019, p. 9). Por este motivo, como sucede con los juegos que requieren el uso de unas reglas determinadas, tanto la novela como los códigos para descifrarla se rigen por unas reglas claras y precisas. Por una parte, como los juegos, la novela revertiana busca entretener y divertir al lector; por otra parte, el lector atento que sigue las reglas de lectura puede encontrar también una prosa compleja, culta y profunda, que lo transforma y lo nutre. De hecho, así lo expresa el mismo escritor: “Mira, lector, vamos a jugar a ser piratas durante 500 páginas. Si en el primer momento acepta, ya no se saldrá del juego. La cuestión estriba en ser capaz de jugar; aunque uno sea adulto, o sea Fulano de Tal; ser capaz de renunciar a su propia mismidad para convertirse en otro. Si juega, es un verdadero lector, un lector de raza” (Grohmann, 2019, p. 16).

En *Sidi* se hace referencia en reiteradas ocasiones al juego o a las reglas. De hecho, Ruy Díaz, en la figura de líder de la mesnada, se nos presenta como un jugador; exactamente, de ajedrez, juego bélico de estrategia por antonomasia. Por analogía, el

mundo es el tablero donde se juega la partida, las tropas son las fichas y él es el jugador. Esto se observa claramente en diferentes pasajes de la novela, donde en su mente está jugando la partida: “Calculaba Ruy Díaz en su cabeza jornadas, caminos e incidencias posibles y probables. El ajedrez a jugar sobre un tablero de terrenos yermos, agua escasa y colinas rocosas, calor diurno y frío en la noche” (p. 19), “Asintió Ruy Díaz, escudriñando todavía el lugar. Jugaba en su cabeza el ajedrez de la guerra” (p. 91) y “Lo dijo pensativo, mirando a lo lejos con los párpados entornados y la cabeza despierta. De nuevo movía en ella piezas del ajedrez militar, con la diferencia de que, si hacía una mala jugada [...]” (p. 220). Precisamente, en relación con las últimas palabras citadas, el juego del ajedrez no se limita a lo pura estrategia intelectual de planificación, pues Ruy también juega esa partida, como también lo hacen otros jugadores. Por ejemplo, en relación con la retirada del rey de Aragón, esta se expresa como el abandono del juego: “Reclamado en otra parte de sus dominios, Sancho Ramírez renunciaba a continuar una incierta partida en la que poco obtenía y mucho podía perder” (p. 257). Ahora bien, no todo el juego se circunscribe a la guerra, el diálogo que mantiene Ruy con el conde Berenguer Remont se presenta como una partida, cuya victoria es la claudicación del conde franco mediante la firma de un documento: “y supo que tocaba dar el siguiente paso en la partida que llevaba rato jugando. Sin apresurarse, con movimientos tranquilos, desenrolló el documento escrito en vitela que había estado oculto en su ropa” (p. 361). Además, en un diálogo entre los personajes Yaqub, Minaya y Ruy, el ajedrez aparecerá para definir el resultado de una batalla en la que los tres participaron. Mientras que Yakub afirma que vencieron los moros y Minaya replica que lo hicieron los cristianos, aparece como mediador en el diálogo Ruy Díaz para decir que “acabó en tablas, como el ajedrez —terció—. Todo nos retiramos al caer la noche. El campo no quedó para unos ni para otros”, y ante la renuencia de Minaya, Sidi acaba sentenciando: “Daroca fue tablas, digo. Y punto” (p. 169). Las “tablas” de Ruy

muestran la medida del personaje, pues como ocurre en ajedrez, que ni se gana ni se pierde, es un empate neutral, mediante el símil del juego reconcilia dos visiones opuestas.

En otras ocasiones, las referencias al juego están relacionadas directamente con el azar y sirven para expresar este término. Aunque en una ocasión son los naipes el juego utilizado para expresar las circunstancias azarosas de la vida, como en “sin embargo, el azar y la vida juegan sus propios naipes, y sobre la mesa salió demasiado pronto la carta de la muerte” (p. 61). Los dados son el principal juego para expresar el azar o para describir el proceder de entes naturales, mediante la imagen del juego, por ejemplo, en: “La vida, el azar, el diablo o quien fuera, concluyó Ruy Díaz, tal vez incluso el propio Dios, tenían un extraño sentido del humor. Una retorcida forma de tirar los dados” (p. 130). Precisamente, como afirma Grohmann esta es una de las imágenes que aparecerán durante toda la narrativa de Pérez-Reverte, por ello, tanto el azar como los “dioses ebrios que juegan con los seres humanos como peones en un tablero de ajedrez” (Grohmann, 2019, p. 312), no hacen sino poner en evidencia “nuestra ignorancia de las reglas subyacentes del mundo”. En otras ocasiones, los dados denotan la incertidumbre y el azar: “tirar los dados fiando la suerte con tesón a una sola jugada” (p. 289) y “para ganar el pan y asumir sin aspavientos la suerte incierta de los dados que manejaban el azar” (p. 324). También la imagen de tirar los dados se relaciona con entrar en acción, sin conocer el resultado del lance: “Ya era hora, pensó fatalista, de entrar en materia. De tirar los dados” (p. 142).

En cuanto a las reglas del juego, van a estar presentes durante todo el relato, sobre todo, en lo que se refiere al mundo de la guerra. Unas reglas que, por una parte, reflejan el aparente caos de la vida, pero que no deja de estar sometida a un orden cósmico y, por otra parte, unas reglas relacionadas con una serie de valores como son el honor, el decoro, la lealtad, entre otros. Estas reglas implícitas quedan patentes en: “Y al fin, el desafío de

Ruy Díaz al padre de su amada, el encuentro del conde asturiano y el infanzón de Vivar en campo abierto, lanza a lanza, según las reglas del honor” (p. 79). En ocasiones, las reglas se reducen al mero un acto instintivo: “Una vez empezado, no existía lucidez posible. Sólo adiestramiento e instintos, hacer daño y mantenerse vivo a toda costa” (p. 109), esto es, al simple hecho de sobrevivir, como en el siguiente párrafo:

“Sin embargo, pronto aprendió que batallar era un mucho más, o un casi todo, de rutina y fatiga, de marchas interminables, de calor, frío, tedio, sed y hambre, y también de apretar los dientes aguardando momentos que no sucedían nunca o que, cuando llegaban, transcurrían fugaces y brutales, sin tiempo para retener detalles, sin otro pensamiento que no fuera golpear, defenderse y recordar la única regla: si luchas bien, vivirás; si no, te matarán. (p. 59).

Precisamente, el párrafo citado surge como respuesta lucida de un héroe ya cansado a la visión infantil que Ruy tenía de la guerra; desde la experiencia, la guerra ficticia “en su niñez, cuando en Vivar jugaba con espadas de madera soñando con gestas heroicas, cabalgadas gloriosas y batallas gloriosas contra moros narradas por juglares junto al fuego del invierno” (p. 59), da paso a la guerra real. En este caso, el cambio de visión de la guerra (y de la vida) del héroe mediante la experiencia propia es análogo a la evolución de Frederic Glüntz en *El húsar*, la primera novela del cartagenero.

Precisamente, el saber morir bien (“kalos thánatos” ‘bella muerte’, según la Grecia antigua) está relacionado directamente con las reglas, pues en ocasiones es el resultado ineluctable de estas. De hecho, en una entrevista el autor de *Sidi* lo expone de la siguiente manera: “En la novela se remarca algo que quizá choque para el lector de hoy, morir con naturalidad. En occidente rechazamos que la muerte forma parte de las reglas del juego”. (Pérez-Reverte, 2019e). La naturalidad en el morir se refleja en: “Lo habría puesto en

libertad en el acto, dándole una espada para matarlo a continuación según las más escrupulosas reglas de la guerra” (p. 345).

#### **b. Argumento literario**

*Sidi* es una novela en la que se narra una parte de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar y su mesnada durante su primer destierro, periodo en el que se forja la leyenda y durante el cual recibe el sobrenombre de Sidi. El relato se construye como un *western* medieval y se centra en un periodo muy delimitado de la vida del Campeador, abarca desde el destierro de Castilla en el año 1081 hasta la batalla de Almenar en 1082. Asimismo, el tiempo no es lo único delimitado en la obra, también lo está el espacio físico donde está ambientada, esto es, la frontera del Duero entre Castilla y los reinos musulmanes, Agramunt y la taifa de Zaragoza. A diferencia de otras novelas de Pérez-Reverte en las que se propone un reto o un enigma, en *Sidi* el tema se centra en la figura de Ruy Díaz y su hueste. Como novela de aventura, el autor subvierte los códigos, pues la mesnada del Cid, lejos de realizar una búsqueda o conseguir realizar un reto, lucha por ganarse el pan en la peligrosa frontera. La fama, las riquezas y el honor llegarán por añadidura, ya que Rodrigo Díaz de Vivar y sus mesnaderos luchan por sobrevivir en un mundo duro y hostil. Asimismo, esta lucha por el pan permitirá observar el recorrido vital del héroe y su evolución psicológica y social como líder de la hueste. La primera edición se publicó en septiembre del año 2020 por la editorial Alfaguara.

#### **i. Argumento**

Al inicio de la obra Ruy Díaz de Vivar se encuentra en la frontera del Duero, pues hace trece días que partió de Burgos, desterrado por el rey Alfonso VI. Sin propiedades,

sin un señor al que servir y sin poder recibir ayuda a causa de la orden del monarca, Rodrigo Díaz, junto a su mesnada de la que es el líder, se gana el pan como mercenario de frontera. Pagados por los burgueses de Agorbe, el Cid y su hueste persiguen a una aceifa morabí que está arrasando con las aldeas, granjas y ermitas de la frontera para darles caza. Después de una persecución lenta y difícil por el territorio fronterizo, Ruy Díaz y su mesnada, tras preparar una emboscada, consiguen dar con la aceifa. Después de combatirla y vencerla, el Cid obtiene el botín, ordena degollar a los morabíes y ejecutar a los supervivientes mayores, y esclaviza a los andalusíes. Precisamente, son los supervivientes moros los que llaman a Ruy *Sidi*, señor.

Desde hace dos meses, tras el episodio de la aceifa morabí y una posterior algarada, Sidi Ruy Díaz y su gente ganan fama y fortuna en la frontera; sin embargo, siguen sin tener un rey o conde al que servir. Por este motivo, el protagonista acude a Berenguer Remont II, conde de Barcelona, para ofrecerle sus servicios como mercenario. Después de una negociación infructuosa, el conde rechaza al Cid. A causa de esto y, pese a los celos de su hueste, que va aumentando, Ruy Díaz y sus tropas van a la taifa de Zaragoza a ofrecerle sus doscientas lanzas (y doscientas más si cuenta con dinero) al rey al-Mutamán. Este acepta, pues se halla en disputa con su hermano Mundir, rey de la taifa de Lérida, y también tiene problemas con el rey Sancho Ramírez de Aragón. Durante su estancia en Zaragoza, Ruy Díaz se relaciona con al-Mutamán y con su hermana Raxida, y su hueste se entrena conjuntamente con las tropas agarenas, dirigidas por el rais Yakub al-Jatib.

Llegado el momento, al servicio de al-Mutamán, el Campeador y su mesnada comienzan la campaña militar hacia las tierras del este de la taifa de Zaragoza. Después de parlamentar, el Cid se hace con la fortaleza de Piedra Alta y también lleva a cabo un rebato nocturno contra las tropas aragonesas, que posteriormente se retiraron de la

campaña. Con la ayuda de la negociación de Yakuk, el Cid también se hace con Monzón y posteriormente fortifica Almenar. Al poco, al-Mutamán llega con refuerzos a Tamarite y, junto con Ruy Díaz, preparan la estrategia contra Mundir y su protector Berenguer Remont II, al que le paga parias. Ante la amenaza de los dos aliados contra el rey de Zaragoza, el Cid intenta llegar a un acuerdo económico con Mundir y el conde de Barcelona, pero resulta fallido. La guerra es inevitable y, en una extensión de terreno cerca de Almenar, se produce el combate. Los soldados del Cid luchan junto con las tropas de al-Mutamán contra el ejército de rey de Lérida y el ejército del conde de Barcelona. Después de un duro enfrentamiento, el Cid sale vencedor y las tropas de Mundir y Berenguer Remont II son derrotadas.

En el combate, el conde de Barcelona, junto con otros caballeros francos, serán apresados por los soldados del Campeador. Bajo la custodia del mismo Ruy Díaz y sus hombres, el conde permanecerá cautivo en la tienda de Sidi Qambitur. Este decidirá con al-Mutamán el destino de conde y se despedirán ante la partida del monarca a Zaragoza. Finalmente, Ruy Díaz realiza un convite para los caballeros del Cid y de Berenguer Remont, y para el conde de Barcelona. En la comida, tras una conversación entre el conde y Sidi y, luego de llegar a un acuerdo, el Cid libera al soberano y obtiene su espada, la Tizona.

## **ii. Guiños al *CMC* y otras fuentes literarias**

Durante toda la novela aparecen guiños al *Cantar de Mio Cid*, así como también a otras fuentes, algunas son obras literarias y otras son elementos de intertextualidad dentro de la obra revertiana. Como queda dicho, la finalidad de Pérez-Reverte es contar una historia, aunque para ello utilice elementos de ficción o históricos, a pesar de que estos últimos puedan no encajar con la historicidad del relato. Los anacronismos o la

introducción de pasajes ficticios en la novela no se deben a un error por parte del escritor, sino, como demuestra la intertextualidad en la novela, se debe a un uso deliberado del autor de este material para supeditarlos a la construcción eficaz de su libro.

Una de las primeras referencias al *CMC* que aparece en *Sidi* es el monasterio de San Pedro de Cardeña, donde el héroe dejó a su mujer y sus hijas al cuidado de los monjes cuando Ruy Díaz partió al exilio (p. 22). No es la única vez que aparece el monasterio, pues en dos ocasiones más se hace referencia a San Pedro de Cardeña, esto es, después de que el héroe recuerde a su mujer y a sus hijas: “Los de sus hijas y el de Jimena, su mujer, discurrían a menudo entre esos últimos, tal como los había visto cuando las dejó en San Pedro de Cardeña” (p. 53) o más adelante: “Tocarse la piel desnuda le había recordado a su mujer, Jimena, en San Pedro de Cardeña, con las hijas, esperando noticias” (p. 78). En el *CMC*, San Pedro de Cardeña es el monasterio que dará acogida a la mujer y a las hijas del Cid durante el destierro; por ello, tanto las instrucciones de su cuidado, el pago y la despedida se narran en los versos 234-284 del *Cantar* (Montaner, 2016, pp. 19-23). Ahora bien, como expone Montaner en su estudio: “En cuanto al papel del monasterio, ha sido inducido, sin duda, por la visión legendaria de la vida del Cid que comenzaba a irradiar de Cardeña, ya que carece de sustento histórico” (Montaner, 2016, p. 696); de hecho, acerca de Jimena y el primer destierro, también afirma que “en los años siguientes permaneció junto a su marido, sin que se sepa si lo acompañó en Zaragoza durante el primer destierro” (Montaner, 2016, p. 699).

Otra referencia directa al *CMC* es cuando Minaya y Ruy Díaz hablan del episodio de la niña de Covarrubias. En el *Cantar*, iniciado el destierro, el Cid y sus hombres entran en Burgos, donde la noche anterior había llegado el mandato real de Alfonso VI, que prohíbe alojar al cid y de abastecerlo, además informa de las penas por contravenir el decreto real. Por este motivo, los burgaleses no acogen al héroe. Ruy Díaz intenta entrar

por la fuerza a su posada, pues los ciudadanos por temor no le abren y permanecen dentro, pero toda violencia se interrumpe por la aparición de “una niña de nueve años”, que informa al Cid del mandato real (Montaner, 2016, p. 8). Como cita Montaner, una sola niña indefensa es capaz de informar del mensaje regio al Cid: “Sin ser agredida y sin incurrir en responsabilidad penal” (Montaner, 2016, p. 666). Ante la inesperada aparición, el Cid y su mesnada salen de Burgos y acampan junto al río. (Montaner, 2016, p. 9). Ahora bien, Pérez-Reverte no toma literalmente el episodio de la niña, sino que lo adapta. Mientras en el *Cantar* el Cid acaba de iniciar el destierro y entran en Burgos, en *Sidi* ya tenían cuatro leguas hechas y la escena sucede en Covarrubias. Además, mientras que en el *CMC* es Ruy Díaz quien golpea la puerta con el pie, en *Sidi* “golpeaban la puerta con los pomos de las espadas” (p. 39). Por último, Pérez-Reverte, añade una descripción externa e interna de la niña y, cambiando las palabras pronunciadas por la niña del *Cantar*, la escena acaba con el mismo resultado.

Otro episodio relacionado con el *CMC* es el relativo a los judíos de Burgos. El Campeador recurre a un ardid contra unos prestamistas judíos, pues necesita dinero para partir al exilio, pagar a sus hombres y dejar dinero a su familia. Con la ayuda de un vasallo, Martín Antolínez, el Cid llena dos arcas de arena para hacer creer a los judíos que están llenas de riquezas y que no puede llevárselas (Montaner, 2016, pp. 10-16). Como sucede con la niña de nueve años, Pérez-Reverte vuelve a adaptar la escena con sus semblanzas y sus diferencias respecto al *Cantar*. En *Sidi* es Martín Antolínez quien dirige toda la operación. La suma de dinero también son seiscientos marcos en oro y plata, aunque aquí se omite la comisión que se lleva Antolínez en el *CMC*. El nombre de los judío también difiere, pues mientras en el *Cantar* se llaman Rachel y Vidas, en *Sidi* se llaman Uriel y Eleazar. Por último, mientras que el *Cantar* no se especifica la riqueza, solamente se dice que son “dos arcas llenas de oro esmerado” (Montaner, 2016, p. 13),

en la novela de Pérez-Reverte se expone que en las arcas van “las joyas, los vasos sagrados y otros objetos de valor que Jimena, la esposa de Ruy Díaz, había heredado de su familia” (p. 95); de hecho, esto se relaciona con la mujer histórica, pues “Jimena Díaz era de una noble familia asturiana” (Montaner, 2016, p. 688).

Otro elemento importante en *Sidi* que se relaciona de manera directa con el *CMC* son los agüeros y la práctica de la ornitomancia, común durante la Edad Media. Mediante las fuentes de la *Historia Roderici* y *Al-bayān al-mugrīb* de Ibn ‘Idārī, Montaner deduce que “el propio Rodrigo Díaz tenía fama de agorero” (Montaner, 2016, p. 765). En el *Cantar* los agüeros de las aves se muestran en el verso 2615: “Violo en los abueros el que en buen ora cinxo espada” (Montaner, 2016, p. 161) y en los versos 11 y 12: “A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra e entrando a Burgos oviéronla siniestra” (Montaner, 2016, p. 6). En *Sidi* son tres los momentos en que aparecen las aves como agüeros. La primera aparición es cuando “un buho agitó las alas en un árbol cercano, fijos sus ojos de plata en Ruy Díaz. Buen agüero, pensó éste” (p. 88). Más adelante, es Diego Ordoñez quien observa las cornejas que vuelan “de izquierda a derecha sin cambiar de dirección” (p. 135) el último agüero que aparece en la novela durante la batalla de Almenar contra Munder y el conde de Barcelona. En esta ocasión, Ruy Díaz ve cómo un águila planea sobre el campo de batalla; por ello, Sidi reflexiona que “en todo caso era un buen augurio” (p. 310). La misma águila aparecerá en otras tres ocasiones: “El águila continuaba arriba. Trazaba círculos sobre el flanco derecho, lo que seguía pareciendo un signo favorable” (p. 313), “ojalá el águila siga su vuelo hacia la mano diestra, pensó” (p. 314) y, finalmente: “Buscó el águila en el cielo, pero ya no estaba allí. Podía ser un buen o un mal augurio, mas no disponía de tiempo para pensar en ello” (p. 322).

En la novela de Pérez-Reverte, Ruy Díaz tiene dos caballos: “Cenceño y Persevante, uno de marcha y otro de guerra” (p. 205), sin embargo, este último comienza a perder

facultades y el héroe necesita cambiarlo; por ello, aprovecha su estancia en Zaragoza para comprar uno nuevo. Acompañado por Minaya y Yaqub, Ruy Díaz le compra al comerciante Ali Farach “un bridón grande y arrogante, de pelaje tordo muy claro. Tenía la cabeza noble y formas perfectas, pecho profundo y ollares amplios”, al cual le pondría de nombre Babieca (pp. 207-209). Enlazando con el *Cantar*, Bavieca, el caballo del héroe, aparece por primera vez en el verso 1573, cuando el Cid ya había conquistado Valencia; de hecho, por deducción del verso completo: “E aduxiéssenle a Bavieca poco avié que.l’ganara” (Montaner, 2016, p. 102), se supone que el Cid obtuvo al caballo de su último combate contra el rey de Sevilla. En adelante, Bavieca aparecerá como su caballo de guerra, como se observa en los versos 1585, 1589, 1591, 1714, 1732, 1745, 2394, 2419 y 3513 del *Cantar* (Montaner, 2016). Es significativa la diferencia entre la obtención de Bavieca en *Sidi* y en el *Cantar*, pues mientras que en la novela se trata de una compra, en el *CMC* es un trofeo de guerra, como también lo son las espadas Colada y Tizona. Como expone Montaner:

“Bavieca es el único caballo del *Cantar* que aparece con nombre propio. Al igual que el ser parte del botín, comparte esta peculiaridad con Colada y Tizón, señal clara de la importancia que tienen en el *Cantar* el concepto de cobro: los objetos de valía ganados en el combate tienen un significado especial, tanto por sí mismos como por materializar el esfuerzo bélico del héroe, y por ello se los distingue con un nombre propio”. (Montaner, 2016, pp. 872-873).

En relación con esto, otro guiño al *CMC* se da en la espada del conde de Barcelona, la Tizona o Tuzona, objeto de capital importancia dentro de la novela revertiana, como se aprecia el significativo título de la cuarta parte de la obra: “La espada”. Desde su aparición en “Era una pieza de forja famosa, conocida por pasar de padres a hijos en la

casa de Barcelona. La llamaban *Tusona*, o *Tizona*” (p. 122), la espada llamará la atención del héroe, como en: “Ruy Díaz miraba la espada del conde de Barcelona. Su espléndida empuñadura” (p. 279). Finalmente la obtendrá, después de vencer al conde y negociar su liberación: “Se entreabrió el manto mientras lo decía, a fin de que el conde pudiera ver la Tizona, que llevaba al cinto” (p. 368). Sin embargo, en el *Cantar de Mio Cid* la espada que obtiene el Cid como trofeo de guerra después de vencer al conde de Barcelona es la Colada: “Vencido á esta batalla el que en buen ora nasco,| al conde don Remont a presón le á tomado| Y gañó a Colada, que más vale de mill marcos de plata” (Montaner, 2016, p. 63); de hecho, la Tizón aparece como trofeo de guerra cuando el Campeador mata al rey Bucar: “mató a Bucar, al rey de allén mar| e ganó a Tizón, que mill marcos d’oro val” (Montaner, 2016, p. 151). Ahora bien, en relación con el Cid histórico y la Colada, “no hay constancia por otras fuentes coetáneas de que una espada de este nombre perteneciera a Rodrigo Díaz” (Montaner, 2016, p. 788); así mismo, “como en el caso de Colada, no queda constancia histórica coetánea de que una espada llamada Tizón perteneciese a Rodrigo Díaz” (Montaner, 2016, p. 942).

En relación con el conde de Barcelona y el *Cantar*, en *Sidi* el relato es marcadamente histórico. En su primer destierro, Rodrigo Díaz fue a Barcelona para ofrecer sus servicios a Ramón Berenguer II y Berenguer Ramón II, condes de Barcelona; tras el rechazo de estos (se desconocen los detalles), Ruy Díaz y su mesnada sirvieron a la taifa de Zaragoza y a sus reyes (Porrinas, 2019, p. 28). Posteriormente, el Cid se enfrentará al conde de Barcelona, Berenguer Ramón II, en las batallas de Almenar (1082) y de Tévar (1090); además de vencer a sus enemigos, Ruy Díaz captura en ambas ocasiones al conde de Barcelona, junto con algunos caballeros francos. (Montaner, 1998, 28 y 45). En el *CMC*, las dos batallas se reducen a una, la del pinar de Tévar, y la acción no recae en la lid, sino en el cautiverio del conde Remont (Montaner, 2016, pp. 60-67).

Es precisamente en estos versos que Pérez-Reverte toma el calificativo “malcalçats” para su novela: “Malcalzados, había dicho Berenguer Remont II en voz baja, aunque lo bastante clara para que Ruy Díaz lo pudiera oír” (p. 119); pues en el verso 1023 del *CMC* el conde de Barcelona dice: “Pues que tales malcalçados me vencieron en batalla” (Montaner, 2016, p. 64). También, al igual que se refleja en *Sidi*, el conde cautivo rehúsa comer ante la invitación del Campeador, hecho que, según Montaner, se debe “al disgusto por una derrota que él considera humillante” (Montaner, 2016, p. 792). En cualquier caso, tanto en el *Cantar* como en *Sidi*, contrastan las actitudes del héroe generoso frente al conde, soberbio y cabezón.

En la cuarta parte del libro se narra retrospectivamente el desenlace de la batalla de Almenar. En la narración se explica cómo, en las postrimerías de la batalla, Pedro Bermúdez coge la señal de Vivar y se lanza solitario contra el enemigo: “Y dicho eso, clavando hasta los talones los acicates en los flancos de su caballo, lo había lanzado contra las haces enemigas para meterse entre ellas, dando botes sobre los muertos y los vivos, soltando espadazos en una carga solitaria y suicida” (p. 335). Gracias a la decisión del alférez y el socorro del resto de caballeros las tropas del Campeador consiguieron vencer al enemigo. Esto se relaciona con la primera batalla campal del *Cantar*, pues en la batalla que enfrenta al Cid y al ejército musulmán que asedia Alcocer, Pero Bermúdez comienza una carga en solitario, atrayendo de esta manera al resto de la hueste, como se observa del verso 704 al 714 (Montaner, 2016, p. 46). Para Montaner, la carga solitaria de Bermúdez puede tener como antecedente un pasaje del *Bellum Gallicum* de César, aunque con la diferencia de que en el libro romano el *aquilifer* actúa para animar a los suyos mientras que en el *Cantar* contraviene el mandato de Ruy Díaz, aunque ocurra el mismo efecto (Montaner, 2016, pp. 750-751). Respecto a Bermúdez y el *Cantar* también resulta interesante cómo en la novela de Pérez-Reverte el sobrino del Cid es tartamudo: “El

alférez tartamudo Pedro Bermúdez” (p. 34) o en: “El alférez tartamudo dejó otra vez de serlo e hizo lo que hizo” (p. 334). De hecho, ortográficamente, el académico transcribe su tartamudez con la reduplicación de la primera sílaba al imitar su habla, como en: “Probadlas, t-tío... Están casi du-dulces” (p. 47) o en: “A vu-vuestra voluntad, s-señor” (p. 50). Las crónicas han interpretado la tartamudez del alférez a causa de los versos 3306-3308: “Pero Vermúez conpeçó de fablar,| detiènes’le la lengua, non puede delibrar,| mas cuando enpieça, sabed, no·l’ da vagar” (Montaner, 2016, p. 197); sin embargo, la dificultad en el habla no debe entenderse como un defecto físico, sino por su carácter taciturno (Montaner, 2016, p. 1001).

Además de los guiños al *Cantar*, durante toda la novela aparecen diferentes elementos intertextuales, de referencia más o menos directa a otras fuentes. Por ejemplo, en la primera parte de *Sidi* se hace mención en dos ocasiones a la jura de Santa Gadea, como episodio histórico y como causa del destierro: “De la cara de Alfonso en Santa Gadea. Cuando, todo solemne, subiste los tres peldaños del altar, apoyaste la mano en el pomo de la espada y le dijiste que jurara... ¿Lo recuerdas?” (p. 21) o “no resultaba difícil, desde luego, recordar al rey de Castilla y León rojo de cólera, puesta la diestra sobre los Evangelios, obligado a jurar que nada había tenido que ver en el asesinato de su hermano Sancho” (p. 23). Según las leyendas cidianas del siglo XIII, Rodrigo Díaz obligó a jurar al rey Alfonso VI en la iglesia de Santa Gadea de Burgos que no había tenido nada que ver con el asesinato de su hermano, el rey Sancho II. Sin embargo, nunca existió tal juramento y, por lo tanto, tampoco fue la causa de ninguna enemistad entre el Cid y el rey Alfonso, es más, Ruy Díaz “gozaba de la confianza de Alfonso VI, quien lo nombró juez en sendos pleitos asturianos en 1075” (Montaner, Camino del Cid, Cid histórico).

Precisamente, relacionado con este hecho y con la muerte del rey Sancho II, en *Sidi* Ruy Díaz recuerda la muerte de su rey: “Con una luz nocturna parecida a aquélla, recordó,

bajo los muros de Zamora, había visto al rey Sancho asesinado por la espalda” (p. 88). Ahora bien, como expone Porrinas, no se conoce con exactitud cómo fue el asedio de Zamora por parte de Sancho II, acompañado por Ruy Díaz, ni cómo terminó, así como tampoco se conoce cómo se produjo la muerte del monarca Sancho II, pues solo tradiciones posteriores hablan del asesinato del rey por el caballero Vellido Dolfos. Todo son suposiciones y solo se sabe con certeza que “Sancho II murió asesinado y que el sitio de Zamora terminó de manera abrupta” (Porrinas, 2019, p. 64).

Acerca del rey Sancho II en relación con el Cid, en la novela de Pérez-Reverte hay más referencias al pasado de Ruy Díaz como alférez del rey de Castilla; de hecho, es con el uso de la analepsis que el escritor va construyendo la vida del héroe, así como también va narrando las acciones pasadas en las que este había participado. El académico remarca la posición del Cid como alférez de Sancho II, y lo hace desde sus inicios como infante del monarca: “Lo había enviado su padre para educarse como paje del infante don Sancho [...] era el camino usual para un infanzón de buena casta” (p. 60). Además, de manera iterativa se hace referencia a la jerarquía militar de Rodrigo bajo el mando de Sancho II, como en: “Serás mi alférez” (pp. 60-61), que se repite hasta en cuatro ocasiones. Ahora bien, a pesar de la relevancia del Cid para el rey don Sancho y la historicidad de la educación recibida por el monarca, el cargo de alférez del Cid no queda probado según los testimonios escritos (Porrinas, 2019, pp. 58-60). Pese a que la HR certifica la importancia del cargo militar de Ruy Díaz, no queda documentado el uso de la designación del alférez, aunque sí que expone como el Campeador fue el portaestandarte: “Tenuit regale signum regis Sanctii” (Menéndez, 1969, p. 922); hecho que se refleja también en *Sidi*: “Después de aquello, el infanzón de Vivar luchó en duelos singulares por Castilla y por su rey, y llevó la bandera de su señor en lo más cruento de las batallas que aún estaban por reñir” (p. 61).

En relación con estas batallas en las cuales luchó el joven Rodrigo Díaz bajo el mando de don Sancho, en *Sidi* se hace referencia a ellas; como son las de Llantada y Golpejera, o la Batalla de Graus. Esta última batalla, a la cual se alude en *Sidi* hasta en cinco ocasiones (pp. 75, 107, 124, 143 y 163), fue “una de las primeras actuaciones bélicas de Rodrigo Díaz, si no su propio bautismo de fuego” (Montaner, 1998, p. 13); de hecho, Pérez-Reverte da cuenta de ello en su novela: “Era una sensación familiar: la había conocido diecisiete años atrás en la batalla de Graus [...] experimentó por primera vez, en las venas de los muslos y el vientre, aquellas sensación” (p. 107). En cuanto a la referencia a las otras dos batallas: “Antes de haber peleado juntos frente a moros y cristianos, incluidas Llantada y Golpejera contra las tropas leonesas” (p. 32), como sucede con la de Graus, son dos batallas campales de carácter histórico, libradas en los años 1068 y 1072 por los ejércitos de Alfonso VI contra las huestes de Sancho II, venciendo este último ambas lides (Montaner, Camino del Cid histórico). Otros sucesos de este periodo tiene un carácter completamente ficticio y literario, como sucede con las referencias a la muerte del padre de Jimena: “Y al fin, el desafío de Ruy Díaz al padre de su amada” (p. 78); hecho legendario, cuyo trama queda recogida en el cantar *Mocedades de Rodrigo* (Anónimo, 1982, p. 30). Igualmente legendaria es la referencia a la muerte de los tres hermanos Arias por parte de Diego Ordoñez, cuando se describe el cerco a Zamora y el desafío de Diego Ordoñez a toda la ciudad (p. 51). Estos hechos descritos se narran en la reconstrucción del *Cantar de Sancho II* (Alvar y Alvar, 1991, pp. 271-308).

Finalmente, relacionado con los servicios del Cid en la corte de don Sancho, de especial relevancia para la vida de Ruy Díaz es la mención al combate singular entre este y Jimeno Garcés, alférez del reino de Navarra. Narrado por Laín Márquez, uno de los hombres de la mesnada del Cid, se describe de manera somera el duelo entre los dos contendientes (p. 133). Atestiguado por la *Historia Roderici* y por el *Carmen*

*Campidoctoris*, la importancia de este combate entre campeones está en que a partir de entonces, como se recoge en el *Carmen*, Ruy Díaz recibió el sobrenombre de “Campidoctor”, el Campeador (Porrinas, 2019, p. 60).

Además de los guiños a estas fuentes más cercanas temáticamente, en la novela *Sidi* también aparecen referencias a otras obras de diversa índole. Cuando al-Mutamán y Ruy Díaz dialogan sobre palomas en la Aljafería de Zaragoza, el rey alude a la *Biblia*, pues comenta que fue una paloma quien “trajo a Noé una ramita de olivo después del Diluvio” (p. 171), en referencia a los versículos 8:11 de la *Biblia*. En la misma conversación también se hace referencia a Julio César, ya que además de nombrarlo el monarca cita una frase del romano “¿Gallia est omnis divisa in partes tres?” (p. 171), citando así el inicio del primer libro de la *Guerra de las Galias* (César, 1974, p. 79). En relación con la literatura clásica, también aparece el guiño al historiador griego Jenofonte, pues en: “No les quedaba otra que seguir adelante sin desmayo ni retirada posible; como aquellos griegos al servicio de un rey persa cuya historia le habían contado de niño” (p. 175), se compara a Ruy y su mesnada con la expedición de los diez mil guerreros griegos al servicio del rey persa Ciro, hechos narrados en la *Anábasis* de Jenofonte. Un guiño referente a otra obra literaria es cuando Rodrigo Díaz expone que “cuando vencamos, acordaos de colocar a los compañeros muertos y heridos de cara al enemigo, por si nuestro Mutamán visita el campo de batalla. El honor de ellos será nuestro” (p. 294), en este caso, se alude a la *Chanson de Roland*, cuando el héroe del cantar está a punto de morir: “Turnat sa teste vers la paiene gent:| por ço l’as fait que il voelt veirement| que Carles diet e trestate sa gent| li fertilz quins, qu’il fut mor cunquerat” (Riquer, 2003, p. 240).

Relacionado con el mundo de la guerra, aparece un guiño al clásico chino de Sun Tsu, *El arte de la guerra*, tratado militar por antonomasia. De hecho, excepto la última máxima, en *Sidi* se parafrasean cuatro frases del maestro chino:

“De nada había servido insistir en que el arte de la guerra exigía no hacer frente a un enemigo que ocupase una posición elevada, no ir contra quien tenía una colina a su espalda, no atacar a sus mejores tropas, no caer en sus trampas, no pelear bajo el sol sin agua cercana para beber”. (p. 290).

Concretamente, las máximas escritas por Pérez-Reverte pertenecen al capítulo siete del libro de Sun Tzu, “Maniobra”. La máxima veintiséis expone: “El arte de mandar consiste, pues, en no hacer frente al enemigo que ocupa una posición elevada, y en no oponerse a él si está apoyado en las colinas”, la veintiocho: “No ataques a sus tropas escogidas” y la veintinueve: “no te abalances ávidamente sobre los cebos que te ofrecen” (Tzu, 2015, p. 113).

En *Sidi* también aparecen guiños relacionados con la cultura árabe; por ejemplo, expresado en la referencia temporal: “Los exploradores regresaron con el alba, al romper la primera luz; como señalaban los alfaquies para la oración musulmana, ya era posible distinguir un hilo blanco de otro negro” (p. 90), en este caso, se hace referencia a unas palabras de la segunda sura del *Corán*, al-Baqarah: “Comed y bebed hasta que os parezca distinto el hilo blanco del negro en la aurora” (*El Corán*, 2, 183/187). Además de las numerosas palabras árabes que aparecen, de interés resulta la mención a Walida al-Mustaqfi: “Una poetisa de Córdoba, mujer instruida y sabia, cuyos escritos me gustan mucho” (p. 165).

Otros guiños que aparecen son los referentes a los versos: “Por necesidad batallo,| y una vez puesto en la silla| se va ensanchando Castilla| delante de mi caballo” (p. 93). La redondilla transcrita pertenece a la obra teatral *Cid Rodrigo de Vivar. Drama en tres actos y en verso* de Manuel Fernández y González (Fernández, 1862, pp. 84-85). Aunque de

manera indirecta, también se hace alusión al *Poema de Almería*, cuando en *Sidi* se menciona el hecho de “si vences siempre” (pp. 173 y 175; Montaner, Camino del Cid, legendario). Finalmente, otros guiños son los que hacen referencia a otras obras del mismo autor. La escena de la encamisada nocturna: “Se habían puesto bandas de paño blanco en un brazo a fin de reconocerse entre ellos. Para no acuchillarse en la oscuridad” (p. 62), se asemeja a la escena descrita en *El sol de Breda*: “Y todos llevaban las camisas puestas por fuera, sobre jubones y coletos, para reconocerse unos a otros en la oscuridad” (Pérez, 2016, p. 643). En el caso de Minaya, que “tenía las facciones picadas de viruela y cicatrices de aceros” (p. 18), su viruela recuerda al enemigo de Alatríste, Gualterio Malatesta, que aparece en el primer libro de la saga, *El capitán Alatríste*: “Aunque siniestro y amenazador como siempre, con aquella capa y sombrero negros y el rostro flaco de mejillas hundidas, llenas de marcas de viruela y cicatrices” (Pérez, 2016, p. 254). También la acción de aliviarse antes en combate, que aparece en dos ocasiones en *Sidi*: “Ayunar y vaciar el cuerpo y la vejiga antes de entrar en faena eran precauciones saludables, pues atenuaban la posibilidad de infección si en la refriega lo destripaban a uno” (p. 104) y “se perfilaban los hombres en su lejana luz, orinando todos antes de montar. Nada de vejigas llenas cuando podían abríselas de una lanzada” (p. 235); se observa este hecho en otras obras de Pérez-Reverte, como se narra en *Corsarios de Levante*: “O vaciar la vejiga [...] algunos soldados aprovechaban la última oportunidad de hacerlo, seguros del riesgo de que a uno le descosieran las asaduras con el odre lleno. Así que, desabrochándose los calzones, Alatríste los imitó” (Alatríste, 2016, p. 1257). Otra característica que se repite en *Sidi* es la aparición de algún personaje aragonés, como es el caso de Galín Barbués, “un aragonés joven, tranquilo y fiable” (p. 26). Otros personajes aragoneses en la obra de Pérez-Reverte son Lorenzo Biscarrués: “Soy aragonés. Buscaré otra manera” (Pérez, 2013, p. 162), Sebastián Copons, “un aragonés

pequeño, reseco y duro como la madre que lo parió” (Pérez, 2016, p. 503) y Lorenzo Virués, “de Huesca, capitán de ingenieros” (Pérez, 2010, p. 173).

### **c. Historicidad del Cid en Zaragoza. La corte de Zaragoza**

Un elemento importante en la literatura de Pérez-Reverte es la ciudad; por ello, se puede afirmar que “la obra revertiana es indiscutiblemente urbana” (Ogáyar, 2009, p. 34). Ahora bien, a pesar de ser ese espacio ideal y elemental donde transcurre la acción, la importancia y el tratamiento de la ciudad varía de un libro a otro. En la novela *Sidi* la ciudad también es relevante, pues en ella se desarrolla parte de la trama; de hecho, la segunda parte de la novela se titula “La ciudad”. En este caso, la Zaragoza del siglo XI condicionará el relato, pues además de servir de espacio narrativo, las particularidades de La Ciudad Blanca permiten hacer hincapié en la novela en dos aspectos esenciales, la diplomacia y la cultura. A pesar del algún anacronismo y de los pasajes puramente ficcionales, el tratamiento de Zaragoza, de la dinastía Hudí y del Cid en esta ciudad es de carácter marcadamente histórico.

Después de ser desterrado de Castilla, en un primer momento Rodrigo Díaz se dirigió a la corte de Barcelona para ofrecer sus servicios como caballero, donde fue rechazado por los condes Ramon Berenguer II y Berenguer Ramon II. Por este motivo, el Cid y su mesnada se dirigieron a la corte de Zaragoza, donde por entonces reinaba al-Muqtádir, que, “además de un político hábil, era un rey erudito, un destacado estudioso de las matemáticas y la astronomía” (Porrinas, 2019, p. 83). Así mismo, “fue él quien ordenó la construcción del palacio de la Aljafería y su corte fue una de las más brillantes en lo artístico, lo científico y lo filosófico” (Porrinas, 2019, p. 83). Sin embargo, al poco tiempo de llegar el Campeador a la corte de Zaragoza, falleció el monarca, por lo que Ruy

Díaz pasó a servir al hijo de al-Muqtádir, Yúsuf al-Mutamán. Respecto a lo dicho, en la novela de Pérez-Reverte, en primer lugar se presenta el ofrecimiento del Cid al conde Berenguer Remont en la corte de Barcelona, destacando en este episodio el carácter del conde, despectivo y superior, frente al héroe. Por esta causa, en el mismo capítulo, Minaya y Rodrigo hablan acerca de encontrar un señor al que servir; descartados los francos, Castilla y los navarro-aragoneses, todos ellos cristianos, al Cid y a sus hombres solo les queda servir a los musulmanes de la Taifa de Zaragoza o de la Taifa de Lérida. Como sucedió históricamente, en la novela el Ruy Díaz se decide por Zaragoza, pues su rey, al-Mutamán, “es el más fuerte. Y también el más serio, más entero... Más hombre. Nada fanático en cuanto a religión. Lo conocí cuando asediábamos Zaragoza. Y él me conoce a mí. Sabe lo que podemos hacer por su causa” (p. 139). En *Sidi*, a diferencia del hecho histórico, cuando el Cid llega a Zaragoza, al-Muqtádir ya ha muerto, por lo que el actual rey de Zaragoza es Yusuf Benhud al-Mutamán.

Ante la situación de inestabilidad territorial, en la que diferentes reinos luchaban por expandir sus territorios, “al-Muqtádir conocía bien el potencial combativo de las huestes cristianas, donde los caballeros pesadamente armados podían marcar la diferencia” (Porrinas, 2019, p. 80), por este motivo, el monarca de Zaragoza decidió poner al Cid y a sus hombres bajo su mando. Sin embargo, cuando murió al-Muqtádir, “el reino hudí quedó dividido entre los dos hermanos, que no tardaron en enfrentarse [...] El reino de Zaragoza, o sea de al-Mu’tamin, se quedó reducido, como hemos visto, a la capital y la parte occidental que confina con el territorio de Lérida. Mundir reinaba en esta última ciudad, así como en Tortosa y Denia” (Turk, 1974-1975, p. 7). Ante esta situación, el primogénito al-Mutamán decide hacerse con el control total del reino hudí y reunificarlo, como ya había hecho anteriormente su padre, al-Muqtádir. Ahora bien, recuperar los territorios orientales de la taifa supuso un enorme problema para el nuevo monarca de

Zaragoza, ya que su hermano no se somete y, además, se alió con el Conde de Barcelona y con Sancho Ramírez, rey de Navarra y Aragón, a los que les paga parias. Con este panorama bélico, el Cid fue muy bien recibido por al-Mutamán, pues podía utilizar su caballería pesada castellana en las guerras que estaban por librarse. En palabras del Cid en la novela: “Así que para Mutamán, que tampoco se fía mucho de nuestro Alfonso VI, llegamos caídos del cielo” (p. 138). De hecho, fue práctica habitual en la época la contratación de huestes mercenarias, ya que tanto al-Muqtádir como al-Mutamán lo hicieron. Como expone Pidal sobre este último y los servicios del Cid: “No hacía sino seguir la costumbre de sus antepasados. A los soldados del rey de Castilla o del de Navarra, que su padre había utilizado, sustituían ahora unos cuantos desterrados; sólo que estos desterrados tenían a su cabeza un hombre excepcional” (Menéndez Pidal, 1969, p. 285). De hecho, la novela también deja patente este aspecto cuando Mutamán le dice a Rodrigo que “era costumbre de mi padre, con el que Dios sea misericordioso, contratar tropas castellanas o navarras cuando convenía... Y estoy decidido a hacer lo mismo” (p. 148).

En cuanto al contrato y la estancia del Cid en Zaragoza, este permaneció al servicio de los Benhud desde el año 1081 hasta aproximadamente finales del año 1085, cuando falleció Mutamán hacia octubre, o en 1086, año en el cual se reconciliaría con Alfonso VI. Según Montaner (1998, pp. 41-45), después de la muerte del monarca hudí y de la sucesión de su hijo Almustáin, no se conoce el papel jugado por Ruy Díaz en la Taifa de Zaragoza; como tampoco la relación que el Campeador tuvo con Alfonso VI mientras asediaba Zaragoza durante 1085 y 1086, en cualquier caso, como se expone en la *Historia Roderici* fue en 1086 cuando se produjo la reconciliación con el rey de Castilla. Referente al periodo de servicio del Cid y su mesnada en la Taifa de Zaragoza, luchó para Mutamán en las batallas de Almenar (1082) y Morella (1084) y venció en ambas. Por esta razón,

tras la batalla de Almenar, “esta victoria tan brillante, que Rodrigo acaba de proporcionarle sobre el enemigo, causó gran satisfacción no sólo a al-Mu’tamin sino al pueblo de Zaragoza, donde fue acogido de una manera triunfal” (Turk, 1974-1975, p. 10). Sobre ello, también da cuenta la *Historia Roderici*, si bien es cierto que puede resultar exagerado decir que el monarca prefería al Cid por encima de su hijo o que puso al de Vivar al frente del reino, lo que deja claro la biografía es la suma importancia que el Cid tuvo para la Taifa de Zaragoza: “Rodericus autem Diaz pariter cum Almuctaman reuersus est ad Cesaraugustam, ibique receptus est a ciuibus illius ciuitatis cum summo honore et máxima ueneratione” y “Almuktaman uero exaltauit et sublimauit Rodericum in diebus suis super filium suum et super regnum suum et super omnem terram suam, ita ut ille uideretur ese quasi dominator tocius regni sui” (Menéndez, 1969, p. 929).

En la novela, resulta interesante la parte diplomática de la segunda parte del libro, esto es, la relación entre el monarca de Zaragoza y el Cid. Después de enviar una carta protocolaria escrita en árabe para Mutamán, Rodrigo se presenta en Zaragoza para ofrecer sus servicios al monarca. En la conversación dentro del castillo de la Aljafería entre el rey y el infanzón, luego de hablar de diferentes temas, entre ellos la propuesta del Cid o el de los problemas territoriales de Mutamán, ambos llegan a un acuerdo: el Cid luchará al servicio del hudí por cincuenta monedas para él y cien para la hueste, pagado mitad en oro y mitad en dírham de plata. En cuanto al botín, una quinta parte de este iría para Mutamán y el otro quinto para el rey Alfonso VI (p. 149). Además, el contrato entre ambos incluye la exención de Ruy Díaz de no luchar contra el rey de Castilla, de hecho, si tuviera que luchar contra él, Mutamán le dice que “llegado el caso, quedarías libre del compromiso de lealtad conmigo” (p. 147). Aprovechando su estancia en Zaragoza, el Cid y Mutamán preparan la campaña de Monzón, que se narra en la tercera parte de la novela: “El jefe de la hueste y el rey de Zaragoza trabajaron durante tres jornadas con mapas e

informes detallados en la Aljafería, escuchando la opinión de expertos y conocedores del terreno” (p. 199). Además, la preparación en Zaragoza no es puramente estratégica, ya que también se entrena la tropa: “Habían dispuesto un terreno de ejercicio cerca del campamento, en un llano junto al río, y allí se adiestraban los escuadrones. Jinetes cristianos y moros cabalgaban simulando acometidas y retiradas, empeñados entre sí unas veces como aliados y otras como adversarios (p. 166).

Respecto a la corte de Zaragoza, en primer lugar conviene situar a Zaragoza y su corte en el conjunto peninsular. A inicios del siglo XI, después de la revolución cordobesa, cayó el Califato Omeya de Córdoba, dando lugar a fragmentación del imperio andalusí en pequeños reinos independientes conocidos como taifas. La división generó conflictos entre los diferentes reinos, al mismo tiempo que los cristianos trataban de expandirse aprovechando las guerras internas entre musulmanes; práctica común de la época era el pago de parias para conseguir ayuda militar o la paz. De hecho, en un párrafo de *Sidi*, se expone esta situación: “Mutamán lo explicó en pocas palabras. Pensar en un futuro pacífico de comercio y buena vecindad, dijo, era de ingenuos. Al-Andalus vivía en el filo de una espada. El espíritu de la raza que había derrotado a los godos estaba perdido desde hacía mucho tiempo. La unidad musulmana era imposible. Ninguno de sus gobernantes, que se combatían entre sí más que a los cristianos, obligados a pagar a éstos tributos para que los dejaran en paz, se parecía a lo que fueron sus abuelos” (pp. 145-156). En esta agitada situación política, la taifa de Zaragoza de la dinastía Hudí destacó entre los otros taifa por su gran esplendor cultural y por su política expansiva. Ante la inestabilidad política y territorial de estos reinos, fue común que se crearan ambientes cortesanos, en los que los reyes exaltaran el lujo y la cultura, así como también llevaran a cabo la práctica del mecenazgo; de hecho, la corte de los Benhud es un claro ejemplo de ello. Precisamente, en relación con la llegada del Cid a Zaragoza, esta “ha sido desde

la revolución cordobesa un centro atractivo para los refugiados y desterrados políticos o militares, así como para los poetas, literarios y sabios que buscaban fama y riqueza” (Turk, 1991, p. 24). Además, respecto al mecenazgo, “los Hudíes se interesaron más por las ciencias, aunque también acogieron a poetas en su corte” (Cervera, 1999, p. 80). Durante el reinado de al-Muqtádir, al-Mutamán y al-Mustaín, numerosos poetas, filósofos y juristas vivieron en la corte de Zaragoza, destacando, por ejemplo, el poeta andalusí Ibn Ammar. Además del cultivo de las letras, “otras disciplinas cultivadas en la corte zaragozana fueron la astronomía, la geometría, la medicina, la farmacología, la física, la gramática, la lógica y la filosofía” (Cervera, 1999, p. 82).

En la novela de Pérez-Reverte son numerosas las ocasiones en las que se describe o aparece el ambiente cortesano, tanto los espacios como las personas de la corte. Además, también se describe la ciudad como espacio físico donde se desarrolla la trama. El skyline o panorama que se describe es el de una “ciudad que se divisaba a lo lejos, amurallada y blanca” (p. 139) o en: “La ciudad se alzaba en contraluz tras las murallas, abigarrada de casas blancas y pardas. Erizada de minaretes de mezquitas” (p. 173). Conviene destacar la adjetivación de “blanca” para la ciudad, pues uno de los sobrenombres que tenía Zaragoza era el de la “Ciudad Blanca”. Si bien tal apelativo parece provenir de una tradición hagiográfica relacionada con dos santones musulmanes allí enterrados, lo más probable es que la blancura de la ciudad viniera dada por las murallas de alabastro (Cervera, 1999, p. 69-70).

En cuanto a la composición urbana, la antigua muralla romana rodeaba el núcleo urbano, la medina. Sobre la antigua ciudad romana, la medina era el centro político y administrativo de la ciudad, además, gran parte de las mezquitas o iglesias mozárabes, así como también algunos mercados y la judería se encontraban intramuros. Por ejemplo, una de esas mezquitas es la gran mezquita aljama, a la que se hace referencia como “la

mezquita mayor” (p. 193), asimismo tanto las mezquitas como el ambiente musulmán de la ciudad quedan reflejado en la novela: “En la distancia despuntaban los minaretes de la ciudad” (p. 188), “lo sacaron después de que los moros rezaran la zalá del mediodía” (p. 186) y “cuando la brisa trajo, desde la ciudad, el rumor lejano de los almuédanos voceando el adán en los minaretes de las mezquitas” (p. 190). Igualmente, la comunidad judía y la judería también se reflejan en la novela: “Las callejas de la judería de Zaragoza eran estrechas, con muros encalados. Puertas, celosías y ventanas estaban pintadas de azul, verde y rojo, pero la luz decreciente apagaba los colores, dando a todo una pátina sombría y gris. Algunos bacalitos y pequeñas tiendas empezaban a cerrar; y en otros, aún abiertos, se encendían candiles en el interior que proyectaban en la calle una luz aceitosa y vaga” (p. 193). Completamente opuesto al ámbito religioso, en *Sidi* también se menciona que “en materia de mujeres dicen que hay un barrio adecuado” (p. 158). Por último, otro elemento arquitectónico importante situado dentro del centro urbano era el palacio, donde se emplazaba la sede del gobernador.

Además de la Medina, Zaragoza estaba rodeada de otro muro de tierra; dentro de este se encontraban los arrabales, así como también huertas y corrales. Al igual que en el núcleo urbano, dentro de esta muralla también había mezquitas y baños públicos. Asimismo, un elemento de vital importancia para la ciudad era el paso del río Ebro por esta, facilitando el comercio, el transporte, la agricultura y la vida en la ciudad. Por ello, en varias ocasiones se describe el río en la novela. “Se reunían en corros para mirar la orilla del río” (p. 139), “la ciudad de Zaragoza junto a los puentes. Había mujeres haciendo lejía con agua y ceniza en la orilla del río” (p. 168) y “Anduvieron en silencio por un camino de sirga. Dos barquitos de pescadores pasaron río abajo, izadas las velas blancas y triangulares” (pp. 188-189). Junto al río también se describe en la novela una quinta, en la que se produce un encuentro entre Raxida y Ruy Díaz. Descrito como un

*locus amoenus*, la casa de recreo estaba rodeada de huertos, jardines y árboles frutales; además, también había una noria y unos baños minuciosamente descritos: “La sala de baño —hammán, lo llamaban los moros— era un prodigio: mediante un ingenioso sistema de norias y conducto, el agua pasaba por una caldera donde se calentaba para verterse luego en una piscina, bajo una bóveda con arabescos tallados en piedra. La piscina tenía unos veinte codos de longitud por otros tantos de anchura, y en torno había mesas de mármol donde tumbarse para recibir masajes o descansar” (p. 210).

Extramuros, en novela se narra como “los establos se hallaban en las afueras de la ciudad, al otro lado del río: una gran casa entre árboles, con cobertizos para los animales en torno a un picadero” (p. 205). Además, fuera de las murallas también se encuentra a media legua de Zaragoza el campamento de la mesnada del Cid. Asimismo, “habían dispuesto un terreno de ejercicio cerca del campamento, en un llano junto al río, y allí se adiestraban los escuadrones (pp. 165-166). El lugar de entro en la novela pudiera coincidir con “la explanada conocida como almusalla o almuara, donde se convocaba a la multitud o se congregaba ésta [...] allí se celebraban todo tipo de acontecimientos públicos, entre ellos oraciones multitudinarias, paseos y alardes militares” (Cervera, 1999, p. 72). Sin embargo, fuera de los muros de Zaragoza, emplazado entre las huertas a orillas del río Ebro, se encontraba el edificio más emblemático e importante de la ciudad y del reino, la joya de la corona de la dinastía hudí. El palacio del rey y sede de su gobierno se denominaba la Aljafería: “Era un complejo palacial fortificado que mandó construir al-Muqtádir, rey taifa de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI. El palacio constaba de un recinto amurallado de planta rectangular, con torres semicirculares e integraba en el mismo la llamada Torre del Trovador, de finales del siglo IX. Comprendía un patio con jardín, salones, pórticos y una mezquita” (Porrinas, 2019, p. 82). En *Sidi*, las descripciones de la Aljafería y la acción que transcurre en él muestran la el valor y la

importancia que tuvo dicho edificio para la corte y, en general, para la cultura andalusí del siglo XI.

Desde la llegada del Cid a Zaragoza, se describe el palacio de los Hudís: “Y cuando llegaron ante los sólidos torreones del castillo de la Aljafería, situado en las afueras de la ciudad, la guardia mora de la puerta les dispuso honores con atabales y címbalos” (p. 140) y “caminaron por el hermoso jardín del palacio” y “salió al encuentro al extremo de una gran rosaleda” (p. 140). El interior de la Aljafería también se describe en: “Estaban los dos solo, sentados sobre grandes cojines de cuero entre las columnas, arcos y yeserías policromadas de un salón decorado con gusto exquisito. Por las ventanas abiertas, rematadas en arcos de herradura, se veían las copas de los árboles del jardín” (p. 141). Además del interior y el exterior del palacio, el jardín de este también queda descrito en la novela: “En aquel lugar del jardín, bajo un porche de arcos decorados donde había una mesa y dos jamugas con respaldos de madera y cuero” (pp. 159-160) y “una fuente con surtidores, rodeada de rosales y macetas con flores, la separaba del porche” (p. 160). Acerca del origen del jardín, se narra que fue al-Muqtádir quien lo mandó construir “para compensar, decía, los tiempos en que sus tatarabuelos tuvieron ante la mirada sólo piedras y arenas” (p. 162).

En este bello ambiente descrito se desarrolla el mundo áulico de la corte de Zaragoza. Algunas de las características más significativas de la corte taifa son “la adopción de sobrenombres honoríficos, la organización de ceremonias regias, la creación de un ambiente cortesano (formado por visires, sabios, hombres cultos o esclavas cantoras), el uso de ricos atuendos y fastuosos enseres domésticos, y también, desde luego, la suntuosidad de sus palacios” (Cervera, 1999, p. 79). En *Sidi*, se refleja perfectamente este ambiente y a las personas que forman parte de la corte de Mutamán, monarca que “fue un científico original y brillante que demostró teoremas e influyó

decisivamente en científicos posteriores; escribió una obra matemática, el llamado *Libro del perfeccionamiento*, que gozó de gran fama en el Oriente musulmán y que es uno de los más importantes libros de geometría de la época medieval” (Cervera, 1999, pp. 83-84). En la descripción inicial de Mutamán en la novela, se observa el boato con el que se presenta: “Vestía aljuba de seda y turbante de muselina, y en su rostro afilado y moreno, afeitado por completo, destacaba el trazo blanco de una gran sonrisa. Era un hombre atractivo, alto, de buena planta. Debía de rondar la cuarentena. No iba armado, a excepción de una gumía de plata y marfil” (p. 140). En cuanto al idioma utilizado para dirigirse a Ruy Díaz: “Lo dijo en buena habla de Castilla. Y sonaba bien” (p. 140). En cuanto a la cultura, en diálogo inicial con Sidi, al-Mutamán le dice que “la filosofía y el pensamiento cultivan la mente” (p. 145). Además, en esa misma conversación, expone su concepción sobre al-Andalus y sobre el islam; precisamente, la visión tolerante y civilizada de Mutamán contrasta con los morabíes, a los que califica de “gente sin escrúpulos, a medio civilizar” (p. 147). De hecho, en otra conversación con el Cid, el monarca ratifica su postura heterodoxa respecto al islam, con una visión más tolerante con las mujeres. En *Sidi* también se dibuja a un sensible con los animales, pues como colombófilo era “aficionado a la cría de esas aves” (p. 170). Es la conversación con Rodrigo sobre palomas, la que muestra a un rey con conocimientos, no solo sobre las aves en cuestión, sino sobre diversos temas históricos y culturales, como por ejemplo, la mención que Mutamán hace sobre el César y la citación del inicio de su libro, *La guerra de las Galias*. Además, el rey de Zaragoza no dejaba de ser el líder militar de la taifa, por este motivo, dirige junto con el Cid, Minaya y al-Jatib la estrategia de la campaña de Monzón. Por último, la habilidad de Mutamán no solo se da en el aspecto social y militar, sino también en la finanzas, pues se muestra en la manera como consigue que Rodrigo obtenga el préstamo, sin entrar él en el negocio y sin riesgo, la respuesta sobre este tema

del Cid a Yaqub resume a Mutamán: “Insisto en que tu señor es un hombre sabio” (p. 190).

En cuanto al ambiente áulico, este queda patente en la novela en el acto para honrar al Campeador: “Una comida con una veintena de invitados selectos, rumor de conversaciones, mesas bajas con grandes bandejas, pastel de ave con miel, albóndigas y cordero. Pese a lo avanzado de la estación, el cielo estaba despejado y los días eran agradables, así que tuvo lugar en un salón abierto a los jardines a través de un porche de arcos policromados” y “de los castellanos, sólo Ruy Díaz estaba presente —aljuba de seda de Damasco regalada por el rey, bañado y perfumado con algalia, arreglados cabello y barba—. El resto de los invitados eran notables de Zaragoza, muy bien vestidos a la moruna” (p. 150). En dicho convite, todos eran hombres excepto la hermana y la tía de Mutaman, Raxida e Itimad que, “aunque adornadas con joyas, vestidas con ropas bordadas, velos y cofias que les tapaban el cabello, llevaban el rostro descubierto” (p. 151).

Además del acto mencionado, durante la segunda parte del libro, aparecen numerosas personas relacionadas con la corte como son “la guardia mora de la puerta” (p. 140), los “dos negrazos de piel aceitada y enormes alfanjes” (p. 140), los “cortesanos moros muy bien vestidos” (p. 140), “un sirviente” (p. 146), “servido por esclavos que se mantenían atentos, uno junto a cada mesa, en pie y con grandes jarras en las manos” (p. 152), “los alfaquies y los filósofos” (pp. 152-153), “una esclava negra” (p. 160), “Ali Farach, comerciante de caballerías y proveedor de las cuerdas reales” (p. 205), “el mayordomo era un eunuco grande y fuerte, de mediana edad, con el cráneo rasurado y un pendiente de plata en cada oreja” (p. 210) y “una mora con aspecto de matrona” (p. 211). En la novela también resalta el personaje de Arib ben Ishaq, que era el “amin, jefe de los hebreos de la ciudad” (p. 150); de hecho, es a este judío al que el Cid, Ordóñez y Martín

Antolínez le piden el préstamo para poder llevar a cabo la campaña militar. En *Sidi* también se nombra al sabio y filósofo Yaqub al Tortosí, “escritor que vivía en Zaragoza por el tiempo en que allí se encumbraba Rodrigo. En su *Siray al-Moluc* (que es un tratado *de regimine principum*, sienta ese autor que en todos los tiempos la fuerza de un Estado consiste únicamente en los cuerpos de tropas que reciben soldada mensual”; Menéndez Pidal, 1969, pp. 284-285). La mención de Mutamán de este escritor y de sus teorías, le sirve al Benhud para ratificar su política militar, en cuanto a utilizar tropas mercenarias para sus fines. Finalmente, mención aparte merece la presencia de la figura de Raxida en la corte de Zaragoza, pues permite dibujar el papel tolerante del reino hudí, así como también sirve para reflejar, en parte, la cultura de la época, pues es una mujer lectora, que goza de libertad para gozar su viudez. Por este motivo Raxida menciona a la poetisa árabe Walida al-Mustaqfi, “una poetisa de Córdoba, mujer instruida y sabia” (p. 165); a la vez que cita unos versos atribuidos a la cordobesa: “Aunque las gentes admiren mi belleza,| soy como las gacelas de La Meca| cuya caza está prohibida” (p. 165). Con ello reafirma su libertad y su autonomía respecto al hombre.

#### **d. El Cid como líder militar**

El protagonista de la novela es Rodrigo Díaz, héroe cansado, cuyo personaje se construye mediante los diálogos y de las descripciones del narrador, tanto las que hacen referencia directa al Cid, como en el uso del estilo indirecto libre o en las descripciones de las situaciones en las que participa el héroe. La narración lineal del relato permite seguir la evolución del personaje a lo largo del relato; además, mediante las analepsis se recoge información pasada sobre el héroe, que permite tener una visión más compleja y amplia de este. Ahora bien, pese a la importancia de Ruy Díaz para la diégesis del relato, en la novela el protagonismo no solo recae en los hechos de la trama, sino, sobre todo, en

la construcción del personaje principal como un líder. Gracias a los diálogos y a las situaciones en las que participa el héroe, en la novela se dibuja un perfil del perfecto líder. La aproximación al arte de gobernar no es privativa del héroe castellano y su entorno, el siglo XI, sino que el personaje de Rodrigo Díaz encarna una serie de valores universales en el arte de mando, por ello, cabe la posibilidad de leer la novela como un tratado de liderazgo.

La importancia de la construcción del héroe como líder se evidencia en la creación misma del personaje, pues las dimensiones en las que ahonda su autor son las psicológica y la ética, y la social. Por este motivo la dimensión física del personaje apenas tiene valor en la novela. Para comenzar, la edad del personaje solo es deducible después de calcular que lleva “diecisiete años de pelear” (p. 59) y la primera vez que luchó fue “a los quince años” (p. 59), es decir, que tiene treinta y dos años. De los rasgos físicos se conocen pocos detalles, estaba “tostado por el sol” (p. 154) y su cuerpo tenía “cicatrices viejas y recientes que constituían su historial de guerra” (p. 212). También se describe que tenía el “cabello rapado” (p. 17) y “su barba parecía estopa gris” (p. 31), en este caso, el color se debe a la cabalgada, pero lo que es significativo es la barba, pues “de acuerdo con la costumbre alto medieval de que los varones laicos llevaran barba” (Montaner, 2016, p. 824). Lejos de ser un motivo estético, la costumbre de llevar barba viene determinada por la religiosidad de la época. También aparece una descripción de la sonrisa del héroe, en esta ocasión, el adjetivo adyacente a la sonrisa es relevante, pues enlaza con la poética revertiana mencionada anteriormente y su tipología de héroe, esto es: “Esbozó Ruy Díaz una sonrisa cansada” (p. 33). Por último conviene subrayar un elemento muy importante durante toda la novela, sus ojos de color “pardo sombrío” (p. 164). Además de su cuerpo, físicamente también aparecerá durante todo el relato la manera como viste el héroe, de hecho, merece su estudio aparte en el apartado 3.e del presente trabajo.

Relacionado con el punto anterior, en la novela el sentido visual resulta fundamental para el héroe, pues en él se sintetizan las diferentes cualidades de mando. Por este motivo, serán frecuentes las isotopías relacionadas con el mirar y los ojos del héroe. Estos, así como también su mirada y las acciones que derivan del acto de mirar, resultan interesantes para la construcción del héroe, pues son una parte esencial de este, tanto para dibujar su personalidad como conocer el arte de mandar. Una de las cualidades que denota su mirada es la prudencia, como se aprecia en: “Observando el paisaje con ojos inexpresivos y vacíos, pero atentos; escudo al brazo y lanza cruzada en el arzón, por si un enemigo oculto buscaba madrugar” (p. 14), también en el encuentro para negociar con el conde de Barcelona y Múndir: “Se fijaba menos en las distantes figuras que cabalgaban despacio, acercándose al vado del río, que en los accidentes del terreno. Antes de ir a su encuentro pretendía localizar lugares peligrosos, propicios para una emboscada. Sitios a vigilar y de los que mantenerse alejado” (p. 273); además, la prudencia y lectura de su entorno también se produce por la noche, aunque suponga un mayor esfuerzo para el héroe, de ahí que “forzaba la vista el jefe de la hueste al mirar en torno, intentando descifrar lo que la noche aún escondía. Buscaba lo favorable del paisaje” (p. 91). Asimismo, la prudencia con la que observa el paisaje también le permite al héroe hacer cálculos para la guerra: “Leía en el terreno el inminente combate como si lo hicieses en un libro, calculando en qué podía beneficiar cada detalle al enemigo o beneficiarlo a él” (p. 236); de hecho, el estudio del terreno con la mirada era un acto natural y no intencionado para el Campeador: “Siempre que se encontraba en el campo, los ojos de Ruy Díaz estudiaban por instinto los accidentes del terreno, su conformación física, los detalles favorables y las desventajas. Aquello no era deliberado sino espontáneo” (p. 126). En cuanto al entorno que rodea al héroe, la observación de los agujeros por parte del Cid ayuda a conocer una de las facetas del personaje, pues Rodrigo practica la ornitomancia.

Se pueden observar cuando Ruy Díaz se da cuenta de que un búho lo mira y él piensa que es “buen agüero” (p. 88) o en el momento que Rodrigo observa un águila sobre Almenar y “por un momento envidió su mirada desde allí arriba. Su altiva distancia. En todo caso era un buen augurio” (p. 310).

Además de observar el entorno, la mirada también le sirve al héroe para conocer a sus hombres: “A veces detenía el caballo a un lado de la columna y la miraba pasar [...] Podía leerlo en todos ellos, en su modo de sostenerle la mirada o apartarla, en la forma de apretar los labios agrietados o enjugarse el sudor de la cara, de cambiar de postura en la silla para aliviar el peso de la cota de malla en los hombros y en la espalda” (p. 36). De hecho, después de años de experiencia en el arte de mando, solo con la mirada podía llegar a conocer el estado de ánimo de la tropa. Esto se observa en: “El jefe de la hueste los miraba uno a uno, calculando con frialdad objetiva sus estados de ánimo” (p. 134) y “junto a todos ellos había cabalgado antes y los conocía de sobra. Hasta por su forma de moverse era capaz de adivinarles el estado de ánimo. Y ahora veía en sus rostros curtidos lo que esperaba encontrar” (p. 227). La mirada y cálculo denotan una característica del héroe, esto es, su frialdad a la hora de dirigir y de reflexionar. Sin embargo, la acción de mirar no se reduce a un acto pasivo, pues mediante la mirada Rodrigo Díaz consigue comunicarse con sus hombres, dar órdenes y dominarlos. En algunos casos, la comunicación del héroe es pasiva: “Los miro sin decir nada y ellos asintieron, resignados, conscientes de que les estaba pidiendo que se jugaran otra vez la vida” (p. 321) y “mirando por fin a Félez Gormaz. Y sin necesidad de gestos ni órdenes, éste escupió a un lado y se llevó el cuerno a los labios haciéndolo sonar de modo prolongado y ronco” (p. 107). Mediante el poder de la mirada, como le expone Ruy Díaz a Mutamán: “Un cobarde si sabe que lo miras, lucha como un león” (p. 354); por este motivo, de manera reiterativa durante todo el relato, antes de entrar en combate el Cid les recuerda a sus hombres que

los estará mirando, de esta manera el Cid deposita la confianza en su hueste y consigue sacar lo mejor de sus hombres: “Os estaré mirando —dijo Ruy Díaz. Caminaba a través de la hueste, repitiéndolo una y otra vez. Os estaré mirando, hombres. Os veré cumplir como quienes sois. Dadles duro, por mí y conmigo. Acordaos. Tenéis que hacerlo bien, porque os estaré mirando” (p. 100), “portaos como si ellas os estuvieran viendo... O como si os estuviera viendo yo” (p. 267) y “recordad que Él os estará mirando mañana —indicó a Yaqub al-Jatib, luego se tocó el pecho y se apuntó a los ojos—. Y también os estaremos mirando nosotros” (p. 293). Además, la mirada también le sirve al héroe para controlar una situación, por ejemplo, en el incidente de Tello Luengo en Zaragoza, el Cid “miró sereno, con dureza” (p. 179) a los moros, para que estos no se dieran cuenta de la tensión que tenía en el cuerpo por la difícil situación; hecho que también muestra la autocontención del héroe. Además, “la confianza aparente de un jefe inspiraba firmeza en quienes lo seguían” (p. 267).

Finalmente, la mirada también sirve para conocer parte de la personalidad del héroe. En algunas ocasiones se trata de emociones espontáneas, como cuando se muestra la ira en: “Miraba Ruy Díaz en torno, inquisitivo” (p. 27) o “en sus ojos había suficiente noche para creerlo” (p. 347); en otras, la mirada revela información vital del héroe, como es la experiencia bélica o su propio mirar: “Con ojo experto observaba a los jinetes” o “era una mirada adiestrada en lo militar y hecha para eso. La mirada de águila de un jefe natural. Aquel infanzón castellano no veía, al mirar en torno, lo mismo que veían otros. Sus ojos eran la guerra” (p. 127).

En cuanto a la creencia de Ruy Díaz, el héroe es cristiano como casi toda la población cristiana peninsular del siglo XI. Ahora bien, en una sociedad donde la mayoría de gente era analfabeta y los conocimientos teológicos estaban reservados a una pequeña minoría, la práctica religiosa para los hombres como el Cid se limitaba a una serie de ritos

y oraciones contadas de carácter pragmático, como: “Comprobó que tenía el crucifijo al cuello como solía, bajo la camisa. Lo besó con gesto rutinario” (p. 58). Además, en la novela se observa como Ruy Díaz tenía presente en sus oraciones a la Madre de Dios, María. No es baladí decir la importancia que tenía la Virgen en la devoción popular durante el Medievo, pues desde la iglesia se promovió su culto entre la población como intercesora de Dios: “Rezó Ruy Díaz en silencio, moviendo apenas los labios: un paternóster y un avemaría, por no descuidar ni la Madre ni al Hijo. En aquella clase de vida y en tales parajes, convenía dormir con las cosas en orden y el alma presta” (p. 22). Al igual que Ruy Díaz, el resto de caballeros de la hueste eran cristianos, lo cual se refleja en: “Dicho esto, se santiguó. Y un murmullo general repitió «con la ayuda de Dios» mientras los hombres humillaban la cabeza y se santiguaban a su vez” (p. 85). Sin embargo, una característica particular de la fe del Cid es su sincretismo religioso. Como hombre de frontera, el Cid conoce el rito cristiano, así como también el rito islámico y su texto sagrado, el Corán. Se debe a que la situación religiosa y su práctica en los reinos moros y cristianos peninsulares del siglo XI era difusa. Por ello, no resulta extraño que dentro de la Medina de la Zaragoza islámica, además de las mezquitas, hubiera una judería y varias iglesias mozárabes, como la de Santa María o la de Santa Engracia (Cervera, 1999, p. 71). En el caso de Ruy Díaz, Mutamán le comenta al héroe que puede “mirar el mundo como un cristiano o como un musulmán”; (p. 354) de hecho, le llega a decir que podría ser uno de los suyos (p. 154), aludiendo al sincretismo religioso y cultural del Campeador. Ahora bien, la máxima expresión de esta particularidad religiosas del héroe se da en la novela, cuando Ruy Díaz acompaña a Yaqub al-Jatib en la tercera oración; conoce las oraciones y los rakaat ‘movimientos’, por ello, después de la abluciones correspondientes, ambos guerreros rezan juntos. De hecho, el Cid afirma su sincretismo y demuestra también los conocimientos coránicos en su respuesta a al-Jatib,

ante la pregunta de si es cristiano: “Rezamos al mismo Dios, que es uno solo —Ruy Díaz empezó a descalzarse, quitándose las huesas—. La ialaha ilalau... No hay otro dios que Dios, Mahoma es el mensajero de Dios y Jesucristo otro gran profeta” (p. 191). La escena no solo tiene importancia en la novela como dibujo de la religiosidad en la frontera, pues otro elemento importante es la actitud del Cid hacia el rais. Con esta acción, Ruy se gana el corazón y la lealtad del guerrero musulmán; ya que, como buen líder, utiliza la empatía y los conocimientos acerca de la otra persona para ganársela. Asimismo, en la relación con Yaqub, a pesar de estar subordinado al Cid, este se lo gana confiando en él o reconociendo sus méritos, como ocurre en la capitulación de Piedra Alta o en la batalla de Almenar. Por último, referente a la religiosidad, merece la pena señalar el grito de guerra utilizado por el Campeador, pues en él también se sintetiza lo aquí descrito: “¡Santiago, Zaragoza y Castilla! —voceó—. Ialah bismilah!” (p. 326).

En referencia a la educación y formación de Ruy Díaz; aunque “sabía un poco de retórica, pues algo de latín, historia y cuentas había estudiado de muchacho en la casa paterna” (p. 81) su vida era la guerra. A pesar de la educación recibida durante su infancia, el servicio y la formación con el séquito del infante don Sancho encaminaron al infanzón de Vivar al mundo de las armas. Por este motivo, a pesar de tener vagos conocimientos, como se aprecia cuando dice conocer las “batallas de Julio César y poco más” (p. 171), las habilidades sociales y los conocimientos que tiene el héroe son puramente prácticos. No obstante conoce el ciclo de los astros y de la naturaleza, por ejemplo, el canto del gallo servía como indicador temporal en la Edad Media y como medida de tiempo, como se observa en el comentario de Minaya: “La luna no asomará hasta mediados los gallos” (p. 229), o en el caso de la luna, Ruy también sabe que “sale tarde y es poca” (p. 227). Además, para el cálculo del tiempo, se utilizaban otras referencias temporales, como es el caso de la duración de oraciones conocidas, como en la respuesta que ofrece el Cid

cuando le preguntan cuánto tienen que esperar: “Quince credos y un paternóster” (p. 234). Así mismo, la referencia espacial para calcular la distancia está relacionada con el día a día del hombre medieval, por ello, Sidi y su mesnada calculan las distancia de flechas o tiro de flecha, como se observa en: “Se detuvo a una distancia de un tiro de flecha” (p. 25).

El personaje de Ruy Díaz destaca en la novela por configurarse como paradigma de líder militar. De sus palabras y acciones durante el relato se pueden extraer una serie de nociones sobre el arte de gobernar a los hombres. Dentro del marco de las relaciones sociales del héroe, estas cobran importancia en la novela, pues permiten descubrir las relaciones entre el jefe y sus mesnaderos. Así mismo, la figura de líder no solo se da con aquellos a los que dirige, ya que en las relaciones con al-Mutamán o Berenguer Remont también se observa el comportamiento y la manera de hacer de Ruy Díaz. Por ejemplo, una de las características principales del Cid como líder es que predica con el ejemplo, a diferencia de otros líderes que mandan desde la distancia. Para el Cid:

“Un caballo era la vida y su jinete, y nunca permitía que nadie hiciera aquello en su lugar. Ni siquiera llevaba criados cuando andaba en campaña. Jamás, desde que guerreaba, había ordenado a un hombre algo que no fuera capaz de hacer por sí mismo. Eran sus reglas. Dormía donde todos, comía lo que todos, cargaba con su impedimenta como todos. Y combatía igual que ellos, siempre en el mayor peligro, socorriéndolos en la lucha como lo socorrían a él. Aquello era punto de la honra. Nunca dejaba a uno de los suyos solo entre enemigos, ni nunca atrás mientras estuviera vivo. Por eso hombres lo seguían de aquel modo, y la mayor parte lo haría hasta la boca misma del infierno”. (p. 58).

Ruy da ejemplo en todas las facetas de la vida en la frontera, por ello, cuando marchan, “Ruy Díaz iba en cabeza de la columna”, (p. 73) y en el combate “sabían que

iba a cabalgar delante [...] y sabían que no podían dejarlo ir solo”. (p. 100). En Piedra Alta también demuestra su valía como líder, pues ante el lance con el tirador enemigo, se arriesga a pasar después de Ordóñez, aun sabiendo que el peligro recaerá en él, porque el primero en pasar alertará al balletero. (p. 218). Incluso en una acción sucia, como es la de analizar las boñigas de caballo enemigo, es el mismo líder quien “se agachó y deshizo una entre los dedos, para olerla” (p. 29). El compromiso con la mesnada y su ejemplo consiguen sacar lo mejor de cada hombre y da confianza como líder.

Precisamente, el Cid consigue que el servicio entre él y los hombres de la hueste sea recíproco. Con su personalidad y su manera de obrar, los hombres acatan sus órdenes incondicionalmente y se harían matar por una palabra o mirada suya. Para ello, su liderazgo requiere atención; pues tal y como afirma Ruy Díaz: “Quien no tiene consideración por las necesidades de sus hombres —repuso tras pensarlo un momento— no debe mandar jamás. Nadie como ellos es sensible a la atención de un jefe”. (p. 354). La salud y el bienestar de sus hombres es un asunto que preocupa al Cid; de hecho, a lo largo de la novela se muestra como Rodrigo Díaz cuida de sus hombres y se preocupa de sus necesidades. Ya desde la primera parte, en la persecución de la aceifa, el Cid sabe que la hueste está cansada y por ello decide ir sin prisas; de hecho, reitera la orden de ir despacio y sin prisa, pues Rodrigo no quiere reventar a sus hombres (p. 19). Además, en la caza de la aceifa se muestra el planteamiento militar de no tener prisas y de no precipitarse, ya que, como afirma el Cid: “Las prisas también matan” (p. 18). Atento con su hueste, Ruy Díaz les permitía comer cuando era necesario “por si luego no podía hacerse” (p. 47). Asimismo, durante la guardia nocturna, se observa el cuidado que tiene el Cid al dirigir a sus hombres, independientemente de si es un veterano o un simple centinela, como en la orden de “que la gente cene y descansa [...]. Pon un centinela en la torre, Minaya... Pero hazlo subir con cuidado, no se derrumbe algo y se parta el alma”

(p. 77). De camino a Monzón, Ruy Díaz también se cuida de que su mesnada no llegue cansada y las tropas mojadas por la lluvia; por este motivo, decide levantar un campamento antes de seguir la marcha. (p. 241). Ahora bien, la vida en la frontera es peligrosa y tiene riesgos, como también sucede con la guerra. Por ello, a veces el Cid toma decisiones en las que pone a sus propios hombres contra la pared, “en una situación sin salida” (p. 291). Si bien es arriesgado, el Campeador busca cohesionar más al grupo y hacer que combatan con más fuerzas poniéndolos en una situación extrema.

Referente a la cercanía del Cid a sus hombres, el liderazgo también requiere marcar las distancias cuando es debido, ya que la vida castrense viene determinada por la jerarquía militar; por ello, Ruy Díaz “ponía la distancia necesaria entre él y los mesnaderos a lo que iba a exigir demasiado en tiempos inmediatos” (p. 37). De hecho, una manera de reforzar esa autoridad era mediante el silencio, por ese motivo esperó al momento adecuado para hablar a sus hombres durante la persecución a la aceifa, manteniéndose en silencio con sus hombres y hablando lo justo. Además, en *Sidi* se observa cómo el Cid marca esa distancia también con su sobrino, Pedro Bermúdez, cuando le ordena en reiteradas ocasiones que “no me llames tío. Te lo he dicho cien veces... Nunca en campaña” (p. 50). Ordóñez es otro miembro de la mesnada al que mantenía a raya a causa de su carácter exaltado y violento. Ya sea mediante las miradas o con palabras, el Cid tenía a Ordóñez en su lugar, ya que “no era cosa de darle confianzas a nadie” (p. 66). Precisamente, Rodrigo Díaz sabe que tiene bajo su mando a un grupo de guerreros duros y orgullosos, por esta razón, el mando no puede consistir únicamente en dar órdenes, requiere mucho más. De hecho, Ruy Díaz conoce y aplica el arte de gobernar a sus hombres. Como queda resumido en el pensamiento del Cid: “La conducta de un guerrero se forja en lo que se espera de él; por eso hay que apelar a lo que lleva dentro. Su trato exige un continuo tira y afloja. Manejarlo, ganar su obediencia ciega, no está al

alcance de cualquiera: sólo de alguien a quien respete por estimarlo superior; por saberlo el mejor entre todos” (p. 82). Ahora bien, de la misma manera que el Cid pone distancia cuando es necesario, en otras ocasiones, consiente la proximidad. Esto queda patente cuando “él permitía que lo llamaran Sidi” (p.132).

En relación con el párrafo anterior, tan importante resulta mantener la distancia y el respeto como el cumplimiento de las órdenes. Este último hecho es el que le da el valor y legitima el mandato del líder. Por esta causa Rodrigo Díaz se muestra implacable entre los suyos cuando hay que acatar las normas que el mismo ha dado. De no hacerlo así, el liderazgo del Campeador quedaría desvirtuado. De hecho, pese a la dureza con la que ejerce el mando, el Cid es justo, pues sigue las normas con ecuanimidad y respeto, hecho que le reporta el respeto y el temor de la hueste. En el caso del botín, Sidi expone que “bajo pena de vida, nadie se detendrá a coger el botín hasta que los moros [...] estén muertos o prisioneros” (p. 84); de hecho, lo repite entre su hueste para que se grabe el mensaje entre sus hombres: “Y os recuerdo que hay pena de vida para quien se detenga a coger botín o despojar a un enemigo caído mientras dure la lucha” (p. 98). Esto resulta importante para mantener la confianza de sus hombres, pues la mayoría de mesnaderos lo siguen “porque su nombre y su fama prometían ganancia y aventura” (p. 81). Para los caballeros que se ganan el pan mediante el ejercicio de la guerra, el cumplimiento de las normas por parte del jefe les daba seguridad en su trabajo, pues las huestes funcionaban en el Medievo como auténticas empresas. Ahora bien, el caso extremo y paradigmático de dar y cumplir órdenes se da en Zaragoza. Después de haber dado unas normas muy concretas de comportamiento a sus hombres, con la relación entre cada acto y su correspondiente pena (pp. 158-159); el mesnadero Tello Luengo mata a un agareno, por este motivo, el Cid hace cumplir implacable la pena correspondiente, la ejecución en el cadalso con la horca, previa amputación de manos (pp. 180-187).

Un factor clave en arte de liderar es el conocimiento que tenga el líder de aquellos a los que debe mandar. Para conseguirlo, Ruy Díaz había tardado toda una vida en aprender a hacerlo, pues dicho conocimiento proviene, sobre todo, de la experiencia. A pesar de la educación recibida, los conocimientos de Rodrigo los ha adquirido con la práctica, en todas las facetas de la vida. Como lo define perfectamente la siguiente frase: “El arte de mando era tratar con la naturaleza humana, y él había dedicado su vida a aprenderlo” (p. 180). A pesar de que “conocía a los hombres de armas y sus pensamientos” (p. 36), el aprendizaje es un trabajo continuo, por ello, Ruy Díaz observa a sus hombre, qué hacen y cómo se mueven, y también “los dejaba hablar, estudiándolos cual solía. Aprendiendo de todos” (p. 243). Además, el Cid sabía la importancia que tenía para cualquier soldado sentirse nombrado por su jefe. El simple hecho de llamar a los hombres por su nombre servía para alentar a la tropa y, a la vez, para hacer que se sintieran reconocidos y valorados. Por este motivo el Campeador solía llamar a sus mesnaderos por su nombre propio; de hecho, preguntaba cuando no lo sabía. En alguna ocasión utilizaba el vocativo para dar órdenes y en otras, para agradecer alguna acción. Era tal la importancia que “se hacía decir discretamente por Minaya los nombres, y después repetía cada uno en su cabeza, docenas de veces, hasta fijárselo en la memoria” (p. 49). Además de conocer a sus hombres, Ruy Díaz también conocía a los musulmanes, sus costumbres y su religión, como se ha expuesto anteriormente. De hecho, dicho conocimiento no solo lo utilizaba con los musulmanes aliados de Zaragoza, sino también con los enemigos. Con el prisionero capturado de la aceifa, el Cid lo amenaza con utilizar cerdo y darle muerte de manera impura, pues conoce el islam, la *yihad* y el *niyis* (p. 69). Por último, a parte de la diferencia al tratar a moros y a cristianos, está la diferencia al tratar a los diferentes tipos de persona; pues el Cid “sabía que no era lo mismo hablar a cortesanos que a soldados, y que las palabras que se decían bajo techo y entre tapices no eran las que debían

usarse espada al cinto y con el viento de la guerra en los dientes” (p. 81). Para un líder como el Ruy Díaz era de vital importancia conocer y adaptar su discurso dependiendo de la situación y de las personas a quien se dirigía, ya que no era lo mismo contenerse y hablar mesurado ante Mutamán o Berenguer Remont, que utilizar el lengua y el registro que conocía la hueste del Cid. El cambio de registro según el receptor es una habilidad social importante en el arte de liderar, pues tanto las personas como las situaciones son diferentes y variables.

Además de conocer a aquellos a los que gobierna y de tener la capacidad de modelar su registro según la ocasión, Rodrigo Díaz domina perfectamente la comunicación con sus hombres. Si bien “no era hombre de discursos” (p. 81), en la novela se muestra como el Cid se vale de técnicas conversacionales con el fin de controlar la situación comunicativa. Además de ser “breve y claro” (p. 97) a la hora de dirigirse a la hueste, buscando la sencillez y las palabras exactas; Ruy Díaz también utiliza las pausas deliberadas en su discurso “para crear expectación” (p. 81), de esta manera, consigue una mayor atención por parte de los oyentes y un mayor predisposición para recibir el mensaje que el líder desea transmitir. En alguna ocasión, se trata de comunicar hechos negativos, como el rechazo del conde de Barcelona y, en otras, se busca incentivar y motivar a los mesnaderos, por ejemplo, haciendo alusión al botín que les espera, como cuando dirigiéndose a su tropa “les concedió un momento para que dieran riendas a la ambición” (p. 81). Además, de las órdenes verbales, el lenguaje no verbal también es esencial, como se ha comprobado respecto al Cid y el uso de la mirada. De manera verbal o no, el dominio de la comunicación es básico para conseguir los objetivos y liderar a un grupo de personas, pues cómo reflexiona Sidi en la novela su papel como líder estribaba en “la capacidad de hacer planes y de convencer a otros para que los ejecutaran” (p. 85). En

cuanto a los planes, uno de los trabajos del líder consiste en reflexionar, pensar y, sobre todo, decidir.

Otro elemento utilizado para mandar a la tropa es el humor. Utilizado convenientemente sirve para relajar tensiones y crear un ambiente más distendido entre los hombres; de hecho, mediante el uso de las bromas el Cid consigue afianzar el lazo con la hueste y refuerza el carácter cercano de su liderazgo. En la novela son numerosas las ocasiones en las que el Campeador hace uso del sentido del humor. En la mayoría de los casos, las bromas o ironías están relacionadas con el campo teológico, que permite realizar bromas. También hay ocasiones en que la fe no tiene nada que ver: “Los moros serán un poco más ricos y nosotros un poco más pobres” (p. 35), restando de esta manera importancia a un posible fracaso. También se quita la presión por no hablar a la tropa cuando Minaya le reprocha que “llevan mucho días mirando tu espalda mientras cabalgas delante, Ruy...” y Rodrigo le contesta que “así aprenden mucho sobre espaldas, imagino” (p. 38). Además, mediante el sentido del humor, Ruy Díaz puede minimizar un hecho negativo para Ordóñez, como es la pérdida de su oreja en combate: “—Vamos a buscar tu oreja —le dijo a Ordóñez, señalando el campo enemigo—. Quizá la encontremos por ahí” (p. 325). En cuanto a las bromas de tipo teológico son las más numerosas durante toda la novela: “Pues rece vuestra paternidad por ellos, señor abad. Que no les irá mal” (p. 17), “siempre se le puede echar una mano a Dios” (p. 77), “así que por mucho que matemos —añadió—, procuremos no matar demasiado... Las putas que les tiene reservadas Mahoma pueden esperar” (p. 83), “lo hará seguro. Queremos el dinero para acogotar moros, y eso lo pone de nuestra parte... Además, perdonar a cristianos es su oficio” (p. 95), “de aquí hay la misma distancia al cielo que al infierno, así que da igual. En días como éste, Dios no se fija en detalles... Denos lo que pueda darnos, que hace tarde” (p. 99), “Jesucristo dijo: «Sed hermanos, pero no seáis primos» (p. 136), “en todo

caso —prosiguió Ruy Díaz cambiando el tono—, procurad que las huríes que prometió el Profeta las disfrute el enemigo... Las vuestras pueden esperar” (p. 294) y “en todo caso, fray Millán había asegurado que quien muriese en la jornada iría al otro mundo ligero de trámites. Limpio como una patena. Y el fraile bermejo parecía hombre de palabra” (p. 315).

Además de decidir, dar órdenes y comunicarse con sus hombres, el Cid tiene una serie de valores y unas capacidades que utiliza para desempeñar su cargo. En algunos casos, las acciones son un ejemplo para la mesnada, como son las acciones esforzadas del héroe con las que demuestra su valentía y se gana a su gente, de hecho, Mutamán desea saber cómo es capaz de ponerse “en pie entre una lluvia de flechas dando órdenes” sin que le “tiemble la voz” (p. 262). En otros casos, la acción consiste en esconder alguna debilidad, para reforzar su imagen de líder y dar confianza a la hueste, por ejemplo, cuando pospone la curación de una llaga en la ingle que le dolía hasta que hubiera finalizado la misión (p. 78) o en la situación de dar órdenes “procurando disimular su mucha fatiga” (p. 320). En cuanto al carácter justo del héroe, este se refleja a la hora de repartir el botín, pero también a la hora de hacer cumplir la ley, como se ha comentado con el incidente de Zaragoza. Otra característica que lo define como buen líder es la lealtad; además de la lealtad hacia sus hombres o hacia Alfonso VI, su señor natural, Rodrigo Díaz es leal a sí mismo, como lo define Mutamán, el Cid es fiel a la idea egoísta que tiene de sí mismo (p. 263). Además, Rodrigo es prudente y paciente, de hecho, la vigilancia constante del entorno y de los que le rodean es constante durante la novela. Asimismo, Rodrigo Díaz es humilde, pues a pesar de sus éxitos militares y personales, no se regocija de ello. De hecho, este carácter es lo que le lleva a reconocer que “no hay hombre más cobarde [...] en vísperas de una batalla” que él mismo (p. 354). Por último, también merece la pena destacar la humanidad del héroe, pues también tiene sus

debilidades y sus defectos. Cuando fue desterrado por Alfonso VI, pese a reconocer la orden regia, la soberbia y su orgullo le hacen contestar a su señor que si este lo destierra por un año, él lo hace por dos (p. 56). Además, hay ocasiones en las que se deja “llevar por pensamientos amargos” (p. 88); sobre todo, recordando situaciones dolorosas pasadas o sintiendo la lejanía de su familia. También el miedo, pese al autocontrol, invade al héroe, pues esto ocurre cada vez que antes de entrar en combate, como se describe psicológica y fisiológicamente al héroe antes del combate de Almenar: “En su estómago un enorme y conocido vacío empezó a crecer” (p. 314) y “el vacío del estómago era un pozo oscuro y hondo que le llegaba hasta el corazón. La tensión le agarrotaba ingles y riñones, y sus músculos estaban tan endurecidos que parecían a punto de romperse” (p. 315).

Después de analizar la figura del Cid, principalmente, en relación con sus hombres; merece atención el personaje de Rodrigo como esposo y como padre. En ningún momento del relato aparece Jimena, su mujer, ni sus hijas; de hecho, no se las puede considerar personajes de la novela, más bien, al igual que el rey Alfonso, se configuran para la construcción completa del héroe. Por este motivo, mediante analepsis, Jimena y sus hijas aparecen para dibujar el pasado de Ruy Díaz; además, el hecho de presentarse solo como recuerdos del héroe, acrecientan el sentimiento de soledad de este. Gracias a los recuerdos, conocemos que el Cid las había dejado en el monasterio de San Pedro de Cardeña al cuidado de los monjes, pero solo había dado dinero para mantenerlas allí durante medio año (p. 22). En una ocasión aparece la descripción de Jimena tras un recuerdo: “Tez blanca y los senos rotundos, la caderas anchas hechas para parir” (p. 78) y en otra, cuando el Cid habla con Raxida: “Labios bien dibujados, gruesos, sensuales [...] fría y pálida belleza asturiana [...] casi recato religioso” (p. 163). Además de narrar el episodio en el que el Cid dio muerte al padre de Jimena y en el cual también se explica

cuando el Rodrigo y su mujer consumaron el matrimonio; su esposa y sus hijas solo se le manifestaran al héroe antes de los combates como un ligero pensamiento, que el mismo elimina. Aparte de ellas, el único personaje femenino que aparece es el de Raxida, que merece mención aparte. La causa de la ausencia de personajes femeninos, así como la escasa presencia de la mujer en la novela, se debe al reflejo que Sidi transmite de la sociedad feudal, en la que la mujer tenía poca o nula relevancia. De hecho, el papel asignado a la mujer medieval era el de madre o esposa, supeditados al varón.

En el caso de Raxida, “alta, esbelta, de piel muy clara para una mora [...] algo más de treinta años [...] ojos verdes” (p. 151); la hermana de Mutamán aparece en la novela como una mujer revertiana, es decir, la Benhud forma parte de un arquetipo muy concreto y delimitado dentro de la obra narrativa de Pérez-Reverte. La mujer en sus novelas suele ser “inteligente, independiente, sabia, libre y autónoma, energética y fuerte, y también seductora, no sólo notablemente en cuanto sirena o femme fatale [...], sino en el sentido más amplio del término, es decir, como alguien que ejerce un atractivo fascinante, cautivador, poderoso sobre otros personajes y asimismo sobre el lector” (Grohman, 2019e). Raxida en la novela encaja perfectamente en la descripción, de hecho, a pesar de ser musulmana, Raxida es un personaje cuyas características principales son la libertad y el fuerte carácter. Además de la belleza, la hermana de Mutamán destaca porque es una mujer que ha recibido una buena educación y sabe leer; por ello, expone que le gusta la poesía de Walida al-Mustaqfi, “poetisa de Córdoba, mujer instruida y sabia” (p, 165). Los versos que aparecen de la poetisa en *Sidi* aluden directamente a la personalidad de Raxida, exaltando su belleza y su libertad. Así mismo, con la alusión a Walida se presenta, por una parte, la relevancia de las letras y de la cultura árabe peninsular durante la Edad Media, y, por otra parte, el papel, aunque pequeño, que tuvo la mujer en el al-Andalus. Por último, en el encuentro de Raxida y el Cid en la quinta junto al río, es el único

momento en la novela en el que se presenta al héroe de manera lúbrica e íntima con una mujer (pp. 209-214), aun cuando, no se detalle de manera explícita la relación. De hecho, el encuentro finaliza cuando el Cid se sumerge “en la sonrisa de ella y en el paraíso esmeralda que prometían aquellos ojos” (p. 214).

#### **e. La guerra medieval: caballero, monturas, armas y estrategias**

La guerra medieval giró, básicamente, entorno a dos elementos claves: los caballeros y los castillos. Ambos fueron instrumentos claves del poder; de hecho, los caballeros medievales se erigieron como un poder propio en sí mismos, esto es, como piezas claves en el devenir de la guerra medieval. La nueva táctica bélica de la carga de caballería, así como también las innovaciones castrenses, como son el uso generalizado del estribo, las mejoras en las sillas de montar a caballo o las mejoras en las armas corporales, permitieron a la caballería afianzarse como fuerza dominante en el campo de batalla. A pesar de que en la Península Ibérica del siglo XI la batalla campal tuvo más importancia y fue más frecuente que en los siglos posteriores, el asedio y las cabalgadas fueron la modalidad más habitual de este periodo. En relación con esto, Rodrigo Díaz luchó en más batallas y cabalgadas que en asedios. Ahora bien, como militar del siglo XI, “el de Vivar ejecutó con éxito las tres tipologías militares principales que configuraban el paradigma bélico medieval: la batalla, el asedio y la cabalgada, y de todas ellas obtuvo beneficios evidentes” (Porrinas, 2019, pp. 4-8).

En cuanto al otro elemento clave, los castillos, estos se constituyeron como centros de poder y como lugares estratégicos para el dominio del territorio. Si la caballería fue el elemento ofensivo principal de la guerra, el castillo era el elemento defensivo por antonomasia. Debido a la importancia estratégica de estas estructuras, en los asedios intervenían hasta cuatro grupos de soldados: “Caballería, infantería, especialistas en las

armas de asedio y en lanzar proyectiles, y, por último, grupos de hombres especializados en cuestiones concretas, como podía ser el excavar minas” (Prieto, 2017, pp. 110-111). En relación con el mundo de la guerra medieval, en *Sidi* aparecen con frecuencia diferentes elementos bélicos, como son los aspectos relacionados con los caballeros, las monturas y los caballos, las armas, la vestimenta o las estrategias.

En cuanto a la mesnada del Cid, en el *Cantar* los integrantes de esta son familiares, amigos y vasallos. Montaner expone como el *CMC* “señala explícitamente que tanto el Cid como su familia y vasallos son meros infanzones (v. 2298) o hidalgos (vv. 210, 1565, 2232, 2264), entre los cuales ninguno posee rango condal” (Montaner, 2016, p. 635). Así mismo, en otra nota Montaner (2016, p. 780) explica que aquellos que acompañan a Ruy Díaz son caballeros de linaje. En *Sidi* también se da cuenta del origen de los miembros de la mesnada, desde amigos o criazones a aventureros. “Unos, como mencionaba el segundo de la hueste, obligados de honor por ser familia [...] El resto de mesnaderos era gente de criazón vinculada al señorío de Vivar, amigos estrechos como Diego Ordóñez o aventureros de soldada que se le habían sumado para ganarse el pan, por ganas de botín o por admiración a Ruy Díaz” (pp. 22-23) y en “aventureros aparte —un tercio aproximado de la hueste—, el resto era mesnada de Vivar, unida a su jefe por lugar y familia” (p. 37).

Referente al número de caballeros que siguen a Rodrigo Díaz, al inicio de la novela se narra cómo son un total de “cuarenta y dos hombres allí, los mejores, y cincuenta y cinco en Agorbe bajo el mando de otros dos amigos de confianza, Martín Antolínez y Yénego Téllez, protegiendo los escasos bagajes. Eso era todo” (p. 23). Más adelante, el número había crecido: “Doscientas lanzas, pensaba removiéndose en la oscuridad. Doscientos hombres confiaban en él para ganarse el sustento, y de ellos era responsable” (p. 128). Sin embargo, el número total de caballeros no parece verosímil, pues como

expone Montaner: “En plena Edad Media una *lanza* incluía usualmente al caballero que la portaba y a otros cuatro hombres (un escudero, un paje y dos peones) y usualmente cuatro monturas (el corcel de guerra y el palafrén de viaje del caballero, la montura del escudero y una acémila para el bagaje), aunque estas cifras oscilan según los momentos y lugares (Montaner, 2016, p. 657). Ahora bien, en otra acción de la novela en la que el Campeador manda a sus hombres, se puede observar como en esta descripción la proporción de hombres entre lanzas y peones es la misma que la expuesta en la anterior cita: “En cuanto mejoró el tiempo envió una avanzadilla de cincuenta lanzas y doscientos peones” (p. 257).

El caballo, además de un medio transporte y de fuerza, se convirtió en un elemento fundamental en la guerra medieval; de hecho, después de lo expuesto sobre el caballero y la caballería, la posesión de este animal era condición *sine qua non* para ser caballero. Además, como expone Prieto (2017, p. 218), la invención del estribo en el siglo XIII permitió mejorar y perfeccionar nuevas técnicas de combates, por ejemplo, la carga de choque. Así mismo, en ese mismo siglo, se desarrollaron mejores caballos, todavía más fuertes. En cuanto al caballo y la guerra, la importancia no solo residía en el animal, sino también en las guarniciones que este llevaba. “La silla de montar medieval era de cuero [...] por ser más resistente” (Montaner, 2016, p. 752) e iba sujeta al animal mediante la cincha y el petral, esto es, correas de cuero para fijar la montura. “De la silla pendían las *estriberas*, ‘estribos’ [...], por medio de la *ación*, una correa cuya altura se regulaba gracias a una hebilla” (Montaner, 2016, p. 753). En cuanto a la protección: “Para evitar que el caballero fuese desmontado fácilmente, la silla tenía los arzones muy altos, de modo que el jinete quedase bien sujeto. Además, el arzón delantero protegía el bajo vientre y el posterior o zaguero, los riñones” (Montaner, 2016, p. 753). Otros arreos son

los frenos y las riendas, que junto con los estribos, servían para controlar y dirigir al caballo.

En *Sidi*, el caballo, así como todos los elementos relacionados con este, desempeñan en la novela un papel importante. Por este motivo, los vocablos ecuestres y las descripciones de este animal y sus guarniciones aparecerán de forma iterativa durante todo el relato. Además de la descripción externa del caballo, como en: “Era un bridón grande y arrogante, de pelaje tordo muy claro. Tenía una cabeza noble y formas perfectas, pecho profundo y ollares amplios” (p. 208), en la novela se van mencionando las diferentes partes del equino: “El belfo rozándole el hombro” (p. 91), “los cuellos cubiertos de sudor de sus caballos” (p. 96), “pegados a la grupa” (p. 100), “metidas las patas en el agua hasta el corvejón” (p. 127), “cuyos ollares tapaban” (p. 235), “la crin corta” (p. 209) y en “sangrantes los ijares de los espolonazos” (p. 339). También se hace mención a las distintas razas de caballo: “Un bridón grande y arrogante” (p. 91), “un ruano de gran alzada” (p. 275) y “un alazán de aspecto poderoso” (p. 281).

En cuanto a las guarniciones, estas también aparecerán en *Sidi*; en la descripción de los preparativos de Babieca para el combate, aparecen varios arreos: “Lo tenía un mozo de la brida [...], Ruy Díaz le acarició el cuello y el belfo antes de revisar freno, silla y cincha para asegurarse de que todo estaba bien ajustado. Las herraduras las había revisado él mismo la noche anterior, clavo a clavo” (p. 298). Otros elementos que aparecen son: “Los estribos” (p. 14), “el arzón de la silla” (p. 74), “los cascos” (p. 87), “las riendas” (p. 96), “sus sillas gallegas de altos arzones” (p. 106) y “sus monturas” (p. 135). Además de las guarniciones, en la novela también se hace mención a los diferentes maneras de andar del caballo, como son: “Lo hizo avanzar al paso”, “empezó a trotar” y “lanzo el caballo al galope” (p. 314) o en “un trote corto” (p. 36) o “trote largo” (p. 90). Aunque contrario al movimiento también se hace referencia al “dar descanso [...] a los caballos” (p. 30).

En cuanto al léxico ecuestre o relacionado con este, estos vocablos aparecerán en numerosa ocasiones. Algunos son: “Cabalgaron de nuevo” (p. 45), “que desmonte” (p. 46), “acicateando fuerte los ijares” (p. 96), “se izó a lomos de su montura” (p. 101), “caracoleaba un poco el animal” (p. 101), “espoleó un poco más” (p. 107) y “relinchó el caballo” (p. 237). Además, también aparecerán en la novela algunas locuciones verbales o adverbiales del mismo campo semántico: “Arrimaron espuelas” (p. 38), “volvió grupas” (p. 43), “tiró de la rienda para refrenar el caballo” (p. 251) y “se puso de pie en los estribos” (p. 25) o “se puso en pie sobre los estribos” (p. 236).

Acerca de los caballos que posee el Cid en la novela, hasta la llegada a Zaragoza, Ruy Díaz “tenía dos, Cenceño y Persevante, uno de marcha y otro de guerra” (p. 205). Debido a que este último comenzaba a perder facultades, estando en Zaragoza el Cid acude a “Ali Farach, comerciante de caballerías y proveedor de las cuadras reales” (p. 205) para comprar un nuevo caballo de guerra. Su nueva adquisición es un “bridón grande y arrogante, de pelaje tordo muy claro” (p. 208), al cual le pondrá de nombre Babieca, nombre que recibe el caballo del Cid en el *Cantar*: “Por nombre el caballo Babieca cabalga” (Montaner, 2016, p. 103). Sin embargo, hay una diferencia importante respecto a los dos Babiecas, pues en *Sidi* lo compra a un mercader mientras que en el *Cantar* lo obtiene como un trofeo de guerra. De hecho, como expone Montaner (Montaner, 2016, pp. 871-872) resulta importante el hecho de que sea el único caballo con nombre propio, pues son los objetos ganados por el esfuerzo bélico los que reciben esta distinción, reforzando de esta manera el esfuerzo personal del héroe en la guerra. Además, también recuerda como desde la Antigüedad los caballos pertenecientes a los héroes reciben nombres propios, de hecho, cita a Bucéfalo de Alejandro. Acerca de poseer varios caballos, era la práctica habitual, pues “los caballeros no tenían un único animal [...],

sino que tenían diferentes caballos, seleccionados y entrenados para distintos cometidos (Prieto, 2017, p. 222).

Acerca de las armas empleadas por la caballería medieval castellana, así como por otras tropas, como pueden ser las musulmanas; se podrían clasificar en armas ofensivas o activas por una parte (lanza, espada, daga o escudo) y en armas defensivas o pasivas por otra parte (loriga, yelmo, almófar o huesas). Debido a la táctica de la carga de choque, el empleo de la lanza fue primordial, ya que la longitud de esta permitía atacar con potencia y precisión desde el caballo; mientras que en la carga su posición era horizontal, cuando se iba con ella en reposo se llevaba en posición vertical, normalmente apoyada en el estribo. El asta o astil de madera solía medir entre tres y cuatro metros, y el diámetro era de unos cinco centímetros. “El fierro o punta era de hierro forjado o acero, que no sólo era agudo, sino también *tajador* ‘afilado, cortante’ [...], de modo que pudiese tanto *falsar*, ‘atravesar’ escudos y arneses, como *desmanchar*, ‘desmallar’ la loriga” (Montaner, 2016, p. 752). La otra arma principal del caballero era la espada. Después de un ataque con lanza, esta se solía romper, por ello, era necesario utilizar la espada. Como explica Montaner (2016, p. 727), apenas tenían punta, pues en lugar de estocar, se utilizaban para tajar. Su forma era alargada, de poco menos de un metro, y ancha, de unos siete centímetros y medio aproximadamente. “La guarnición tenía formas sencillas [...], generalmente de cruz, con los *arriazes* o ‘gavilanes’ [...] rectos. El puño era de madera, grueso y largo, cilíndrico o troncocónico, estando usualmente recubierto con hilo de hierro o cobre [...] para favorecer la adherencia a la mano. La *ma(n)çana* o ‘pomo’ [...] era esférica, discoidal o con forma de castaña” (Montaner, 2016, p. 727). Otra arma secundaria era la daga, aunque no gozaba de éxito debido a su asociación con la gente de baja estofa, a pesar de ello, su efectividad era grande en las distancias cortas (Prieto, 2017,

p.84). En la novela, por ejemplo, el héroe utiliza la daga para trazar dibujos en el suelo, con los que preparar la estrategia con sus hombres (pp. 34-35).

Referente a la protección, el escudo era un elemento esencial. Desde el siglo XII al XIII, el escudo “era amigdaloides y levemente combado. Tenía el lado superior redondeado o recto, los laterales curvos, bastante largos, y acababa en punta, con una anchura máxima de unos 60 cm y una altura de unos 120 cm, de modo que protegiese la pierna izquierda del caballero. El escudo solía estar hecho de una o más tablas de madera ligera, con un grosor entre 15 y 30 mm, recubiertas de cuero, pergamino o tela por ambos lados” (Montaner, 2016, p. 752). En cuanto a la protección corporal, la lorica era la protección habitual: “Era una túnica talar hecha de cota de malla, con un peso de unos 15kg, que cubría el torso y se prolongaba en amplios faldones hasta cubrir las rodillas, dejando asomar por debajo el *belmez*, que descendía hasta media pantorrilla. La falda de ambas prendas estaba hendida para poder cabalgar” (Montaner, 2016, p. 738). Hecho también de cota de malla, el almófar era una capucha que cubría la cabeza, dejando descubierta la cara; no obstante, solía llevar también una babera metálica que protegía la mitad inferior de la cara. Bajo el almófar, se colocaba la cofia de tela; que servía para recoger los cabellos y, antes del uso del yelmo, se utilizaba para tapar y proteger la cabeza. Finalmente, la protección de la cabeza se completaba con el yelmo, cilíndrico, en forma de tonel o cónico. “En cuanto al yelmo, en el siglo XI era habitualmente cónico y en el siglo XII tendió a redondearse. Solía estar hecho de acero y tener la base guarnecida por un aro metálico del que arrancaba el nasal, una pieza de metal destinada a proteger la nariz. El yelmo cubría sólo la parte superior de la cabeza, dejando la cara al descubierto, y se ataba a las mallas del almófar mediante unas correas de cuero o *moncluras*” (Montaner, 2016, p. 762). Y para proteger los pies y parte de las piernas, se utilizaban unas botas altas denominadas *huesas*.

En *Sidi* aparecen la mayor parte de estas armas y armaduras para describir a los caballeros, sus acciones y la guerra; sin embargo, dependiendo de la situación los usos de estos objetos es diferente, pues, por ejemplo, no se utilizará igual un escudo en un combate que en una situación relajada. En el caso de cabalgar tranquilamente, la siguiente descripción sirve de paradigma en lo que concierne a la manera de portar las armas: “Ruy Díaz cabalgaba delante, como solía, con el escudo colgado de la espalda y la lanza sujeta en el estribo derecho y el arzón de la silla, la espada en su funda de cuero al otro lado” (p. 87). Si la situación requería estar atentos mientras se cabalgaba, se ponían el “escudo al brazo y lanza cruzada en el arzón” (p. 14); la manera de colocar el escudo era metiendo el “antebrazo izquierdo en las correas” (p. 106). Cuando el caballero iba a pie era “en el cinto donde pendía la espada” (p. 29); en cambio, cuando se iba a caballo se colgaba “la espada en el arzón” (p. 58), si bien antes de realizar un ataque era usual apoyarla desenvainada “sobre el hombro derecho [...] para mantener descansado el brazo hasta que tocara moverlo” (p. 237). La espada del Cid en la novela era “una herramienta bien equilibrada, de doble filo en la hoja de cinco palmos de longitud, guarda de cruz y empuñadura sólida forrada de cuero hasta un pomo lo bastante contundente para golpear en el cuerpo a cuerpo” (p. 80). Otra arma secundaria que el Campeador lleva, aunque no la llegue a utilizar, es el puñal o daga: “La cruz de la daga le relucía en el cinto” (p. 18).

En cuanto a la descripción de la posición de las armas en combate, en una carga se “embrazaba más recio el escudo y encajaba la lanza bajo la axila derecha, bien sujeta el asta de fresno de siete codos de longitud bajo cuyo hierro flameaba el pendón” (p. 108), además, como se describe en la página siguiente, una vez que se quebraba la lanza, se sacaba entonces la espada. En la novela también se dan excepciones respecto al uso habitual de las armas descritas, por ejemplo, en el asedio a Piedra Alta el Cid “no llevaba la pesada cota de malla que usaban a caballo, sino capellina de acero, espada, daga y un

peto de cuero grueso. Tampoco el escudo era el usual de combate, grande y en forma de lágrima invertida, sino uno redondo, más pequeño y ligero” (p. 218). En el ataque nocturno, debido al brillo del hierro y del acero, lo “cubrían con barro para evitar el reflejos” (p. 229). Otra situación diferente, es la del entreno militar donde se observaban “lanzas sin mojaras, romas de punta” (p. 166).

Ahora bien, además de las armas para atacar, en la novela se describe también las demás armas corporales, así como otras piezas de ropa. En un párrafo de la novela, en el cual Ruy Díaz, con la ayuda de Lope Diéguez, se pertrecha para la batalla de Almenar, aparece descrita la indumentaria protectora que lleva el Cid para el combate:

“Luego besó el crucifijo que llevaba al cuello, se puso el belmez de cuero atando fuerte los lazos y alzó los brazos para que el ayudante le colocara encima la pesada loriga que cubría de los hombros a las rodillas, y sobre ésta la gonela parda que resguardaría el metal de los rayos de sol. Así dispuesto, se puso la cofia de paño y el otro ajustó el almófar sin cubrirle todavía la cabeza, echada atrás la capucha de anillas de acero. Luego ató las correas de las espuelas a las huesas, le ciño la espada y le entregó el yelmo (p. 297).

Poco después de armarse, Rodrigo se acabó de preparar protegiéndose la zona de la cabeza: “Se subió Ruy Díaz la capucha de la cota, dejando todavía suelta la babera, y se colocó el yelmo con el protector nasal, ajustando bien las correas (p. 300). Acerca del tipo de yelmo que lleva el Campeador, este es de “cono metálico” (p. 91). Y en cuanto al escudo del Cid, tenía “su lema pintado *Oderint dum metuant*. Que me odien, pero que me teman” (p. 308), cuyo frase, según el historiador Suetonio (2006, p. 430-431), era pronunciada de forma repetida por el emperador Calígula. Aunque más adelante, en agradecimiento al águila que catava antes del combate, el Cid decide pintarla en su escudo si vence en Almenar: “Haré pintar esa ave en mi escudo [...] una cabeza de águila erguida

y noble: el águila de Almenar” (p. 313). Respecto al calzado, durante gran parte del relato el Cid y sus hombres calzan “rudadas huesas de cuero ensebado” (p. 119), esto es, sencillas “botas de cabalgar con espuelas” (p. 119). El hecho de calzar únicamente estas botas altas de cueros, sin calzas como las que llevan los francos, hace que estos llamen “malcalçats” (p. 119) al Cid y a sus hombres. Ahora bien, más adelante, en la batalla de Almenar, el Cid ya calza “huesas de guerra” (p. 278). Otra prenda importante que aparece y que forma parte del equipo es “el guante” (p. 105). Asimismo, tanto las armas como los impedimentos descritos se revisaban y cuidaban, hecho que se observa en algunas descripciones, como en “ensebando las botas de cabalgar que llamaban huesas” (p. 47) o en “olían a cotas de mallas recién aceitadas y sebo para el cuero” (p. 299). Además de las ya descritas, a lo largo de la novela aparecen otras prendas de vestir u objetos personales, como son: “La ruana” (p. 22) para cubrirse el torso, “la camisa de lino” (p. 98), “el calzón” (p. 78), el “faldón” (p. 235), “la manta” (p. 53) o el “manto” (p. 130).

Como sucede con algunas armas, que pueden variar dependiendo del contexto, con los impedimentos sucede lo mismo. Por ejemplo, en la visita del Cid y Pedro Bermúdez a Zaragoza, estos habían cambiado “las cotas de malla por briales de gamuza fina. Para mostrar, o aparentar al menos, que nada recelaban en la visita” (p. 139). También la noche motivaba el cambio, como en la encamisada, en la que “se habían puesto bandas de bandas de paño blanco en un brazo a fin de reconocerse entre ellos” (p. 62), y en la trasnochada “sin escudos y sin las pesadas cotas de malla que podrían estorbarles moverse con rapidez en la oscuridad” (p. 228). En el caso de la lluvia, se utilizaban “las capas enceradas” (p. 249) para protegerse, aunque más bien sirvieran de poco.

A parte de las cristianas, en *Sidi* también aparecen descritas las tropas árabes, tanto los agarenos de la taifa de Zaragoza como los almorávides. Estos últimos llevaban “algún acero, pero la mayor parte vestía aljubas de cuero y turbantes. Muchos se cubrían la parte

inferior del rostro a la manera habitual entre los morabíes [...] y sus armas eran ligeras, propias de una algarada sin complicaciones: lanzas, espadas, arcos y aljabas con flechas” (pp. 103-104). En cuanto a los moros de Zaragoza o Piedra Alta, estos visten con “cotas de malla, petos de cuero y yelmos envueltos en turbantes” (p. 222) o “albarnoces y tubantes” (p. 136); al igual que los peones agarenos de Lérida, que vestían “turbantes, cascos y pertos de cuero” (p. 315) e iban armados con escudos y lanzas, con las que formaban “un erizo de acero” (p. 314). En el caso del *rais* Yaqub, este “iba armado con loriga ligera, *daraq*a de cuero, yelmo y alfanje a la oriental” (pp. 166-167). También, cuando se produce el duelo singular, el campeón andalusí “iba equipado con yelmo, escudo redondo y cota de malla” (p. 281). Así mismo, también aparece la caballería ligera musulmana, que en la descripción viste con “turbantes sueltos en torno al cuello [...] y por orden de Ruy Díaz casi todos tenían atadas al hombro derecho las bandas de tela negra que permitirían distinguir a los amigos entre los enemigos” (p. 293). Las armas de estos son las “flechas” y las “jabalinas” (p. 305); de hecho, en un párrafo se describe como la caballería ligera prepara sus armas: “Otro grupo numeroso [...] ajustaba puntas de flechas y las metía en las aljabas. Algunos engrasaban las cuerdas trenzadas de arcos y ballestas” (p. 293).

Caso aparte en la novela es la descripción de Fray Bermejo y de su arma; este “seguía con la ballesta y la aljaba colgadas del arzón, golpeando la grupa de la montura al trotar” (p. 41). Su ballesta “era de hueso y tejo, de las buenas; de las que los moros llamaban *qaus ifranyi*: un arco del norte, de los francos” (p. 41). Además de las armas principales, un arma que aparece en una sola ocasión es “la maza” (p. 252) con la que golpean a Rodrigo Díaz. “Las mazas de guerra tenían una cabeza de metal, diseñada y reforzada para servir de elemento contundente con el que golpear. El mango corto

permitía utilizarlas con facilidad a la vez que servía para dar más fuerza al golpe” (Prieto, 2017, p. 82).

Otro elemento de valor es la seña, ya sea bandera o enseña. “El fin primordial de la seña era el agrupamiento de la hueste [...] por ello, la enseña se empleaba como indicador en las operaciones militares” (Montaner, 2016, p. 724). Como se comenta en la misma página, la seña podía tener diferentes significados: *seña alçada* marcaba la retirada, *tornar la seña* indicaba dar la vuelta o retirarse y colocar la seña *en somo lo más alto* de una plaza enemiga expresaba la conquista de la misma. Ahora bien, “el aspecto de las banderas cristianas de los siglos XI y XII es casi desconocido” (Montaner, 2016, p. 725). De hecho, no es hasta el siglo XIII que se tienen más datos; entonces “se diferenciaba el ya citado *pendón posadero*, que era triangular; la *bandera o pendón caballeril*, que era rectangular (más alto que ancho) o cuadrado, y la *bandera real*, rectangular apaisada (más ancha que alta)” (Montaner, 2016, p. 725). En *Sidi* son numerosas las ocasiones que se hace referencia a la bandera: “El tartamudo Pedro Bermúdez, alférez encargado de la bandera” (p. 22), “cada lanza lucía bajo la moharra su pendón triangular de combate” (p. 97), “aunque demasiado lejos para distinguir sus banderas” (p. 304), “un sotalférez levantaba el pendón azul que iba a permitir reconocerlo en el combate: el que seguiría su gente en la espolonada y en torno al cual se reagruparían los supervivientes después de la carga” (p. 310), “cabalgaba seguido por su pendón amarillo” (p. 321).

En cuanto a la seña del Cid, en la novela se describe de la siguiente manera: “La bandera caudal con los colores de la familia de Vivar, banda roja en diagonal sobre fondo verde” (p. 100). Además, cuando no se utilizaba, esta “iba enrollada dentro de su funda de cuero” (p. 45). Sin embargo, la historicidad de tal bandera es cuestionable. Aparte del testimonio de la *Crónica de Castilla*, en la que se habla de una seña verde; la posesión del Cid de una bandera determinada viene motivada por intereses nobiliarios,

concretamente de la casa Mendoza. Montaner (2016, p. 725) expone como se identificó la seña verde de la *Crónica de Castilla* con la familia Mendoza, con el interés de hacer descender genealógicamente a ese linaje directamente de Rodrigo Díaz. En referencia a las armas de los Mendoza escribe Diego Gutiérrez Coronel: “Son una banda roja a la soslaya [es decir, ‘en diagonal’] con perfiles de oro, en campo verde, que llaman sinople... estas armas son las mismas que usó y traía el Cid D. Rodrigo Díaz de Vivar en sus divisas y pendones” (Montaner, 2016, p. 725). En cuanto a la seña del Cid y el *Cantar*, este “no dice nada de las señas del Campeador o de Álvar Fáñez. A finales del siglo XI o principios del siglo XII aquél podría haber sido alguna combinación geométrica de colores” (Montaner, 2016, p. 725).

Relacionado con la seña está el uso del cuerno, objeto cuya finalidad es la de indicar o comunicar órdenes tácticas. Como sucedía con las banderas, el cuerno también se describe en la novela: “Dos jinetes con cuernos colgados al cuello” (p. 18) o en “Félez Gormaz con su cuerno de órdenes colgado al cuello” (p. 34). Otro elemento utilizado para enviar órdenes o mensajes es la paloma, pues en una ocasión el Cid “mandó [...] palomas mensajeras a Zaragoza” (p. 241).

En *Sidi* aparecen varias estrategias militares a lo largo del relato. De hecho, tanto en la primera parte del libro como en la tercera, “La cabalgada” y “La batalla”, la acción bélica es el motor argumental. La novela se inicia con la persecución a una aceifa morabí por parte de la mesnada del Cid. La aceifa de unos treinta hombres aproximadamente lleva a cabo lo que se conoce como algarada o cabalgada, que “era la incursión de parte de los caballeros de una hueste en tierra enemiga, para saquearla” (Montaner, 2016, p. 721). La algarada se diferencia del rebato o arrebato por la magnitud del ataque, pues mientras el rebato “es un ataque repentino, característico de los musulmanes, que formaban pequeños grupos de jinetes, principalmente para robar en un poblado o

campamento y después huir con presteza” (Montaner. 2016, p. 736), la algarada es la misma táctica de combate, pero a una mayor escala. Ahora bien, ambas estrategias fueron empleadas tanto por los musulmanes como por los cristianos; de hecho, en *Sidi*, mediante una analepsis, se narra una algarada por parte del Cid y su mesnada: “La hueste se había internado durante catorce días en territorio musulmán de la taifa de Toledo, saqueando, talando y quemando los panes hasta Brihuega. Volvieron a cruzar el Guadamiel hacia el norte con treinta hombres, mujeres y niños para vender, y con cincuenta cabezas de ganado” (p. 126).

En principio, para la caza de la aceifa los hombres del Cid no tienen ningún plan, es una simple persecución en la que solo avanzan “seis leguas por jornada...Seis o siete con prisas como mucho” (p. 19), con el objetivo de que la aceifa se vaya cargando de botín y se muevan más lentos. Más adelante, después de observar la ruta que sigue la algarada, Ruy Díaz planea “atajar a la aceifa en el camino de vuelta” (p. 34) por el paso de Corvera hacia una calzada romana. Además de acortar camino para emboscarles en la mencionada calzada, Ruy Díaz ordena a los dos Álvaros seguir a la aceifa con diez hombre para hacerles creer que les sigue toda la hueste, para ello les ordena encender varias fogatas por la noche y arrastrar haces de ramas para levantar polvo (p. 35). Una vez que la mesnada llega a la calzada, esperan el paso de la aceifa en un encinar; la estrategia de combate es la de crear dos puntas de ataque, una “será de diez jinetes y se ocupará del botín, los cautivos y la escolta. La otra irá contra el grueso de la aceifa” (p. 97). Se realiza un único ataque de manera compacta, esto es, “una espolonada directa y contundente, rápida e en línea recta” (p. 97-98). Ahora bien, el éxito en la emboscada no solo se debe a la planificación del ataque, sino a una acción previa, la encamisada. Previendo que los moros vigilaban el paso de Corbera para alertar a la aceifa, Sidi junto

con otros doce hombres realizan un ataque nocturno por sorpresa, una encamisada (pp. 62-63).

Aunque en la segunda parte de *Sidi* no se produce ninguna lid, pues es la parte del libro que centra la atención en Zaragoza, la corte y las diferentes relaciones sociales del héroe; en una conversación entre Ruy Díaz y al-Mutamán se hace mención a una estrategia militar: “La infantería es buena y los jinetes combaten eficaces con lo que en Castilla llamamos *tornafuye*: ataques y retiradas rápidas. Nadie maneja como los vuestros la jabalina, el arco y las flechas” (p. 144). Concretamente, la táctica a la que hace referencia el Cid “corresponde a un ardid de origen beduino conocido en las fuentes árabes como *karr ea-farr*, ‘carga y retirada’, y en las fuentes romances por su traducción, *tornafuye*. Esta táctica consiste en aparentar una retirada para provocar la carga confiada del adversario, para hacerle perder el orden de batalla en persecución de los falsos fugitivos, que entonces dan media *tornafuye* vuelta y desbaratan fácilmente a los sorprendidos perseguidores” (Montaner, 2016, p. 740). Como sucede con la algarada, el *tornafuye* no es una táctica exclusiva de los árabes, pues también los cristianos la utilizan; de hecho, en el *Cantar* esto se refleja en los versos 570-610, cuando gracias a este tipo de ardid, el Cid y los suyos toman Alcocer (Montaner, 2016, pp. 38-40).

Ya en la tercera parte de *Sidi*, se pueden observar tres tipos de estrategias militares: un asalto a una pequeña fortaleza, una trasnochada y la batalla campal de Almenar. Para asaltar la pequeña fortaleza mora de Piedra Alta unas tropas mantenían a raya a los defensores utilizando arcos y ballestas mientras que otras tropas y prisioneros iban rellenando el foso. En este caso, según las palabras de Ruy Díaz, lo que importa es que los defensores crean que pueden conseguir rellenar el foso, aunque esto no sea posible, para, de esta manera, forzar la capitulación (pp. 218-219). Después de capturar un mensajero de Piedra Alta y conocer que “son pocos y con escasos bastimentos [...] no

podrán aguantar más de dos días” (p. 220), el Cid envía a Minaya y Yaqub a parlamentar la capitulación de la plaza con el alcaide; por tal de conservar su honor los asediados capitularían sin más con la condición de no ser socorridos antes del mediodía siguiente (pp. 222-224). En esta ocasión, la novela de Pérez-Reverte dibuja lo que es una tregua condicional, esto es, una convención militar de la época que se practicaba habitualmente durante los asedios. Con el fin de mantener el honor de los asediados, pero con el objetivo de hacerse con la plaza sin esfuerzo; el comandante asediador le concedía un plazo de tiempo a los sitiados para que consiguieran ayuda militar del exterior. Durante el plazo de tiempo, los asediadores cesaban sus ataques, pero una vez transcurrido el plazo, si los asediados no recibían ayuda debían capitular la fortaleza a los asaltantes (Porrinas, 2019, p. 239). Después de no recibir ayuda, finalmente rinden la fortaleza.

Precisamente, en relación con el asalto a Piedra Alta está la trasnochada, pues para evitar el auxilio de los sitiados por parte de las huestes de Sancho Ramírez, el Cid y los suyos deciden realizar un ataque sorpresa nocturno al campamento navarro-aragonés cercano. En total, Ruy Díaz divide el ataque en tres cuerpos; por una parte, los musulmanes solo hacen un amago de ataque con griterío, flechas y jabalinas; por otra parte, los otros dos cuerpos están formados por jinetes castellanos, una treintena de ellos atacan el campamento y los otros treintena cubren la retirada. El ataque es rápido y tiene por objetivo incendiar algunas tiendas (p. 226-227). En esta ocasión, para evitar ser vistos a causa del brillo de los metales, “los hombres cubrían con barro (los metales) para evitar reflejos” (p. 229). Después del éxito del ataque sorpresa, los hombres del Cid se retiran tras sonar el cuerno de Félez Gormaz (pp. 238-239). El ataque sorpresa por la noche era una táctica común en el Medievo, de hecho, más tarde, como demuestra Montaner, Juan Manuel da cuenta de ello en su *Libro de los estados*: “Otrosi los que estudieren de fuera que punnen de ferir en la hueste de noche o de dia segun seles guisare mejor. Ca muy

poca gente de cristianos pueden desbaratar muy grant gente de moros feriendo en ellos de noche y avn muy mas teniendo el acogida cerca (Montaner, 2016, p. 749). Así mismo, en la trasnochada se describe el papel que jugaba la caballería ligera musulmana en la guerra medieval: “Los jinetes ligeros musulmanes solían llevar jabalinas y arcos, y al acercarse al enemigo en las escaramuzas [...] disparaban al enemigo desgastándolo con ataques sucesivos” (Prieto, 2017, p. 270).

Para terminar, la última estrategia militar que aparece en *Sidi* es la batalla campal cerca de Almenar. En un principio, la estrategia adoptada por Rodrigo Díaz es la de permanecer a la defensiva, de hecho, el de Vivar propone negociar una oferta para que el conde de Barcelona y Mundir se retiren sin combate. Aunque el rey al-Mutamán primeramente se opone porque desea una batalla campal, al final cede ante el Cid, pero responsabilizándolo a este de las negociaciones (pp. 257-272). Resulta interesante la actitud del monarca y la del Cid, pues en el Medievo, el campo de batalla era el lugar donde se demostraba el valor y el honor de los caballeros; por este motivo, en ocasiones se priorizaba el combate por encima de buscar una estrategia vencedora. De hecho, “esperar a unas mejores condiciones o plantear alguna estrategia complicada para vencer, quizás fuera interpretado como miedo o como cobardía, con la correspondiente mella en la reputación del responsable” (Prieto, 2017, p. 111). Entonces, después de una negociación infructuosa entre Berenguer Remont, Mundir y Ruy Díaz y Yaqub al-Jatib, el desenlace del conflicto se debe resolver en el combate. El terreno donde se libra la batalla cerca de Almenar es desigual, mientras las huestes de los francos y los moros de Lérida están situados en un terreno elevado, con la ventaja que esto supone, las tropas del Cid están situadas en un terreno inferior. Por este motivo, la táctica militar de Mundir y Berenguer Remont es permanecer a la espera del enemigo: “Sus peones moros y francos recibirían a pie firme las sucesivas acometidas hasta que la gente de Ruy Díaz perdiera

impulso y empezara a retirarse; entonces la caballería pesada del conde de Barcelona daría el golpe final desbaratando a los agotados enemigos (p. 304). Como se expone en este mismo párrafo la estrategia empleada es clásica y segura, pues si logran mantener el orden de la defensa son grandes las ganancias y el riesgo es mínimo. Además, la situación no solo es desventajosa para el Cid por la disparidad del terreno, sino también por el número de tropas, de unos cuatro mil ciento cincuenta hombres de Sidi frente a los cinco o seis mil enemigos (p. 303). Ahora bien, a pesar de que “cargar subiendo una colina no es bueno” (Prieto, 2017, p. 116), las huestes del rey de Lérida también tienen una debilidad, pues no tienen a nadie defendido los flancos, pues “es mejor protegerse los flancos con un bosque, por ejemplo, que dejarlos libres para que el enemigo pueda superar el frente por un flanco y causar daño (Prieto, 2017, p. 116).

En cuanto a la estrategia del Cid, en primer lugar Ruy Díaz observa junto con el *rais* Yaqub la disposición de las tropas enemigas, que “tienen las costaneras muy extendidas. Y que su segunda línea es de haces más espesas” (p. 305). El Cid y al-Jatib entienden que además de esperar a la defensiva, el enemigo cederá en la parte central de su formación para envolver a la hueste de al-Mutamán. De hecho, uno de los peligros que suponía la táctica de la carga de caballería era la posibilidad de quedar atrapada o envuelta por el enemigo después del primer contacto, reteniendo de esta manera a los caballeros dentro de la pinza (Prieto, 2017, p. 121). Por este motivo, el Cid solicita a la caballería ligera musulmana que “hostigue sus flancos con flechas y jabalinas” (p. 305). El objetivo es mantener apretado al enemigo para evitar que los cerquen y para incrementar el daño de las cargas de caballería. Al mismo tiempo, divide a la caballería pesada, de un total de seiscientos hombres, dos tercios castellanos y uno moro, en cuatro cuerpos para realizar cuatro cargas. Asimismo, con la caballería pesada avanzarán los peones moros para aprovechar la ocasión si se rompe la defensa enemiga o para mantener el combate

mientras la caballería se reagrupa (p. 305). Sobre los cuatro cuerpos de caballería pesada, la primera carga la dirige Ordoñez; la segunda, Ruy Díaz; la tercera, Minaya; y rais Yaquub y la caballería agarena permanecen como cuerpo de reserva (pp. 305-306). En relación con la formación descrita, Montaner expone como “la hueste se dividía normalmente en cinco cuerpos: el de vanguardia [...], el del centro, flanqueado por la dos alas o *costaneras* y la retaguardia o *çaga*” (Montaner, 2016, p. 938). También resulta interesante observar cómo el Cid no va en la primera carga, sino en la segunda, por el “principio de que los caudillos o generales en jefe del ejército no combatieran en las primeras líneas de choque, pues «el blanco primordial en una batalla era el director de la hueste enemiga»” (Montaner, 2016, p. 938).

La táctica de ataque propuesta por Rodrigo Díaz es la de llevar a cabo tres cargas de caballería contra las líneas enemigas, intentando de esta manera romper las defensas; en el caso de que una carga fracasase, los caballeros debían seguir el pendón azul para reagruparse y volver por los flancos para no “estorbar ni desbaratar a los peones ni a los que vayan a cargar después” (p. 306). En el golpe de la carga, los caballeros cabalgan alineados estribo con estribo de manera compacta; primero van al paso, luego al trote y al final cargan con la lanza al galope, además, después de arremeter con la lanza, cada hombre llevaba la espada y el escudo para luchar. En cuanto a la defensa enemiga, esperaban con escudos apoyados en el suelo y las lanzas asentadas en este, mientras también lanzaban piedras y flechas contra la caballería pesada (pp. 309-315). Respecto a la estrategia de ataque empleada, los jinetes del Cid utilizan una táctica habitual de la época: “La *tornada* o ‘carga de vuelta [...], táctica sólo documentada desde principios del siglo XIII” (Montaner, 2016, p. 743). Consistía en lanzar una carga con lanzas y, una vez sobrepasadas las líneas enemigas, volver grupas para volver a cargar (Montaner, 2016, p. 47). Como expone Prieto, por una parte las cargas repetidas contra un mismo punto

conseguían aumentar el daño y, por otra parte, el hecho de retirarse después del lance permitía tomar un descanso a los contendientes y reagruparse. Además, el hecho de retirarse del combate suponía un peligro menor para los atacantes (Prieto, 2017, p. 122). Referente al escudo y la espada que llevaba cada caballero, esto se debía a que “en el combate cuerpo a cuerpo entre caballeros, la lanza, que tenía el asta de madera, se quebraba usualmente a los pocos choques, debiendo entonces el jinete emplear la espada (Montaner, 2016, p. 48).

En la batalla descrita en *Sidi*, el combate se sucede según la táctica utilizada por el Campeador. En primer lugar se produce la carga de caballería pesada liderada por Ordóñez. Tras el fracaso de esta, el primer grupo se retira por el ala izquierda para reagruparse más tarde. La segunda carga dirigida por Ruy Díaz también fracasa y vuelve por el flanco izquierdo para reagruparse con los supervivientes de la primera carga. Alvar Fáñez y su grupo llevaban a cabo la tercera carga mientras el primer y segundo grupo se reagrupaban; a la vez, la reserva liderada por Yaqub al-Jatib entraba en liza sin necesidad de esperar órdenes en el instante en que las tropas enemigas comenzaban a flaquear. De hecho, ante el desbordamiento y el desorden de las haces del rey de Lérida, la caballería pesada franca acude a socorrerlos. Es en ese momento cuando Rodrigo Díaz decide realizar una *contracarga* por su costanera derecha. Para atravesar las líneas enemigas los jinetes del Cid y Ordóñez, unidos en solo cuerpo, más una treintena de caballería pesada mora, deciden cargar en forma de cuña contra la hueste rival (pp. 311-326). A diferencia de la carga habitual, cuya formación era la de haz o escuadrón, esto es, un “frente de jinetes alineados unos a otros con varias filas de profundidad, que permitían abarcar un espacio ancho de terreno y realizar la carga con cierto grado de coordinación de movimiento y en oleadas sucesivas” (Montaner, 2016, p. 937); en esta ocasión los caballeros cargan en cuña o formación en tropel: “Profunda y espesa, con gran

profundidad y poco frente” (Montaner, 2016, p. 937). Finalmente, en el choque de cargas entre la caballería del Cid y la caballería franca, los caballeros de Berenguer Remont tiraron riendas y rehusaron el combate. Entonces, estando la caballería pesada franca en retirada y las haces enemigas flaqueando, es cuando se produce la carga solitaria de Pedro Bermúdez ya mencionada. La avilantez del sobrino del Cid provoca la carga de toda la hueste para socorrerlo, consiguiendo de esa manera la victoria en el campo de batalla (pp. 331-335).

En la batalla de Almenar narrada en *Sidi*, la atención recae en la caballería pesada y en la carga de esta; como expone Prieto (2017, p. 120) era la táctica más habitual y la más efectiva para aprovechar el potencial de este tipo de caballería, de hecho, era tal el potencial y la fuerza de esta formación que incluso en ocasiones conseguían tener éxito atacando desorganizadamente. La carga de choque, introducida a finales del siglo XI y utilizada hasta el siglo XIII, consistía en un ataque en el que el caballero atacaba “con la lanza en posición horizontal, sujeta firmemente bajo la axila derecha y empuñada bastante atrás con la mano del mismo lado, mientras que el brazo izquierdo queda libre para ocuparse de las riendas y del escudo” (Montaner, 2016, p. 342). De esta manera, con la lanza se lograba transmitir “todo el impulso del caballo y del jinete en el impacto contra el enemigo, al que atraviesa o derriba” (Montaner, 2016, p. 343). Así mismo, uno de los factores que permitieron el desarrollo de la táctica de la carga de caballería fueron “la generalización del uso del estribo y por las mejoras en la silla de montar, que permitieron al jinete un mayor afianzamiento en su montura” (Porrinas, 2019, pp. 5-6). En cuanto a la historicidad del relato, la novela de Pérez-Reverte refleja de manera verosímil e histórica los hechos acaecidos en los alrededores de Almenar en el año 1082; de hecho, la historicidad no solo se da en la presentación de la batalla y en su desenlace, sino

también en la negociación previa a la batalla que se dio entre ambos contendientes (Montaner, 1998, 28-32).

Por último, también merece atención la captura de Berenguer Remont y sus hombres en *Sidi* (pp. 338-340); pues si bien la toma de prisioneros se puede presentar como el resultado lógico de una batalla, en la guerra medieval los rescates por los prisioneros jugaban un papel importante en la estrategia militar. “Cuando un hombre principal y adinerado era capturado, se podía obtener una importante recompensa económica por él, además de la fama y reconocimiento que suponía la propia captura” (Prieto, 2017, p. 119). Por este motivo, como expone Prieto en la *Breve historia de la caballería medieval*, la captura de prisioneros podía resultar también un problema, pues en ocasiones primaban estos intereses por encima de conseguir la victoria o ayudar a los compañeros de la hueste. Además, también se daba el caso de dejar escapar al enemigo mientras se buscaban buenos prisioneros. Como también expone Montaner (2016, p. 795), junto con el botín conseguido del combate, el rescate obtenido por liberar caballeros presos era una de las dos fuentes de riqueza de la guerra medieval.

## 4. Conclusión

El objetivo de este trabajo ha sido analizar la novela histórica *Sidi* de Arturo Pérez-Reverte. Ahora bien, habida cuenta de que el libro narra parte del destierro de Rodrigo Díaz de Vivar, he creído conveniente estudiar la relación entre el Cid de Pérez-Reverte y el Cid Campeador del *Cantar de Mio Cid*. Precisamente, la primera parte del trabajo es una aproximación al *Cantar* y a la épica medieval. Sin embargo, la distancia temporal entre la primera gran obra conservada de la literatura española y la novela del cartagenero es considerable. Este hecho plantea dudas acerca de la evolución de la imagen del Cid a lo largo de la historia, pues además del *Cantar de Mio Cid*, han sido numerosas las obras, cuya temática ha versado, en cierta medida, sobre el héroe burgalés. Por este motivo, la segunda parte del trabajo pretende descubrir parte de la evolución de la figura del Cid y de la temática cidiana en el transcurso de los años. Finalmente, la tercera parte del trabajo ha servido para dar cuenta de una serie de elementos que caracterizan la obra analizada. Conforme a lo expuesto en el presente podemos concluir la siguiente reflexión.

*Sidi* es una novela que ofrece una visión realista y verosímil del Cid y de todo su contexto; de hecho, el verismo con el que se describe la trama es una de sus características. Para componer la obra, don Arturo se ha centrado en un periodo concreto de la vida del burgalés, concretamente, durante los primeros meses de su destierro. Lejos de toda visión legendaria o mítica del héroe, el relato se centra en el periodo de tiempo en el cual el Cid, desterrado y caído en desgracia, tuvo que ganarse la vida guerreando en la frontera junto a los hombres de su mesnada. Con esto, el autor centra el foco de atención en los hechos

de transición que llevaron a un infanzón castellano a convertirse en leyenda. Por este motivo, la novela es puramente histórica y se centra en unos hechos que tuvieron lugar en unas fechas y lugares determinados. Además, la vida del héroe no constituye el único componente histórico, pues toda la novela se construye con un cuidado minucioso por los elementos históricos de esta, como se ha podido comprobar en los apartados 3.c y 3.e del trabajo. Aunque también es verdad que en algunos casos, como sucede en la narración de los combates, la acción prima en detrimento de la veracidad histórica. Ahora bien, como novela, la obra de Pérez-Reverte tiene cierta libertad de construcción que, por ejemplo, una obra científica no tiene. Por este motivo, el autor se permite el uso de licencias artísticas para componer su obra, tales como algunos datos geográficos o históricos.

En relación con el *Cantar de Mio Cid*, como hemos comprobado en el apartado 3.b, aparecen reiterados guiños y alusiones a este en *Sidi*. Precisamente, mediante estas referencias aparece la vertiente legendaria del Cid, sin embargo, no dejan de ser referencias que no restan historicidad al relato; al fin y al cabo, el foco de atención recae sobre el héroe y sus hombres, necesitados de ganarse el pan en un mundo duro y hostil. De hecho, en *Sidi* y en sus hombres hace hincapié la novela, pues uno de los objetivos que se propone el autor es el de plasmar las relaciones entre el líder y su hueste. Por este motivo, la novela tiene una doble lectura, ya que además de leerse como una novela histórica de aventuras, también puede hacerse como si de un manual de liderazgo se tratara. Como se analizó en el punto 3.d, el personaje del Cid permite hacerse al lector una idea de la vida en la frontera del siglo XI, pero a la vez, también descubre parte del arte de liderar, encarnado en *Sidi* como jefe de la hueste. Para concluir, también podemos afirmar que, además del valor *per se* de la novela, *Sidi* de Arturo Pérez-Reverte resulta interesante para la literatura española, pues desde su visión y con su estilo, pasa a formar parte de la tradición cidiana. Por ello, podemos afirmar que *Sidi* deja de pertenecer a su

propio autor para integrarse en la figura universal del Cid, como construcción aglutinante y diversa a la vez.

## Bibliografía

- ABC Cultura. (23/01/2020). Pérez-Reverte, el escritor más leído de 2019. ABC. Recuperado de: [http://www.abc.es/cultura/abci-perez-reverte-escritor-mas-leido-2019-202001221609\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/abci-perez-reverte-escritor-mas-leido-2019-202001221609_noticia.html)
- Alvar, C. u Alvar, M. (1991): *Épica medieval española*. Madrid: Cátedra.
- Álvarez Pérez, A. (1964): *Enciclopedia Álvarez de Tercer Grado*. Valladolid: Miñon.
- Anónimo (1982): *Mocedades de Rodrigo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Arellano, I., Caso González, J.M., Caso Machicado, M.T., Martínez Cachero, J.M, y Menéndez Peláez, J. (coord.) (2014): *Historia de la literatura española*, vol. 1 Edad Media, 4.ª ed. León: Everest.
- Aristóteles. (2015): *Poética*, 1ª reimpresión. Madrid: Alianza.
- Belmonte Serrano, J. (2002): *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä.
- Bronston, S. (productor), y Mann, A. (director). (1961): *El Cid*. Italia y EE.UU. Dear Film.
- Cacho Blecua, J. M. y Lacarra, M.J. (2012): *Historia de la literatura español 1. Entre la oralidad y escritura: la Edad Media*. Barcelona: Crítica.

- Cervera, M. J. (1999): *El reino de saraqusta*. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- César, J. (1974): *Guerra de les Gàl·lies*, (bilingüe). Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Diccionario de la lengua espanyola* (2014). 23.<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa.
- El Corán (1989), 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Planeta.
- Fernández y González, M. (1862): *Cid Rodrigo de Vivar. Drama en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet
- Grohmann, A. (2019): *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Grohmann, A. (17/12/2019e): “Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte. *Zenda Libros*. Recuperado de: <https://zendalibros.com/las-mujeres-de-perez-reverte/.g>
- López de Abiada, J. M. y López Bernasocchi, A. (eds.) (2000): *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum.
- Menéndez Pidal, R. (1959): *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo (Orígenes de la épica románica)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1969): *La España del Cid* [2 vol.], 7.<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa-Calpe
- Menéndez Pidal, R. (1974): *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (ed.) (1980): *Poema de Mio Cid*, 15.<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Muñoz Ogáyar, J. (2009): *Y al séptimo día descanso: Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Murcia: Nausicaä.
- Moliner, M. (2007): *Diccionario de uso del español*. 3.<sup>a</sup> ed. 2 vols. Madrid: Gredos.

- Montaner Frutos, A.: “El Cid literario, legendario y mítico”. *Camino del Cid. Un viaje por la Edad Media*. Recuperado de: <https://www.caminodelcid.org/cid-historialeyenda/cid-mitico-legendario/>.
- Montaner Frutos, A.: “El Cid histórico: vida de Rodrigo Díaz de Vivar”. *Camino del Cid. Un viaje por la Edad Media*. Recuperado de: <https://www.caminodelcid.org/cid-historialeyenda/cid-historico/>.
- Montaner Frutos, A. (1998): *El Cid en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Montaner Frutos, A. (ed.) (2016): *Cantar de Mio Cid*, 2.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Pérez Palma, C.: *Cándido Pérez Palma Pintor Grabador Escultor*. Recuperado de: <https://candidoperez.eu/index.html>.
- Pérez-Reverte, A.: *Página web oficial de Arturo Pérez-Reverte*. Recuperado de: <https://perezreverte.com>.
- Pérez-Reverte, A. (2010): *El asedio*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2013): *El francotirador paciente*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2016): *Todo Alatriste*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (29/06/2017): “Cuatro héroes cansados”. *Zenda Libros*. Recuperado de: <https://zendalibros.com/cuatro-heroes-cansados/>.
- Pérez-Reverte, A. (2019): *Sidi*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (Entrevistado) (19/10/2019e): “Arturo Pérez-Reverte: El orgullo es útil en momentos de crisis porque te mantiene erguido”. *El Mundo*. Recuperado de: <https://elmundo.es/cultura/literatura/2019/09/18/5d8267f821efa006688b45a3.html>.

- Porrinas González, D. (2019): *El Cid. Historia y mito de un señor de la guerra*. Madrid: Desperta Ferro.
- Prieto, M. J. (2017): *Breve historia de la caballería medieval*. Madrid: Nowtilus.
- Puebla y Tolín, D. T. (1871): *Las hijas del Cid, del romance XLIV del Tesoro de Romanceros*. Madrid: Museo del Prado.
- Quevedo, F. De (1981): *Poesía varia*. Madrid: Cátedra.
- Riquer, M. de (ed.) (2003): *Chanson de Roland, Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*. Barcelona: Acantilado.
- Santa María Sedano, M. (1908): *Las hijas del Cid*. Madrid: Museo del Prado.
- Segura Munguía, S. (2013): *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Smith, C. (1977): *Estudios cidianos*. Madrid: Cupsa.
- Simth, C. (ed.) (1981): *Poema de Mio Cid*. 7.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- Smith, C. (1985): *La creación del «Poema Mio Cid»*. Barcelona: Crítica.
- Suetonio (2006): *Vida de los Césares*. 4.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- Turk, A. (1974-1975): *El reino de Zaragoza en el siglo XI*. *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, vol. 18, pp. 7-74.
- Turk, A. (1991): *Relación histórica entre el Cid y la dinastía Hūdi*. En J. L. Corral Lafuente (Coordinador), *El Cid en el Valle del Jalón. Simposio Internacional*. Zaragoza: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- Tzu, Sun. (2015): *El arte de la guerra*, 27.<sup>a</sup> ed. Madrid: Martínez Roca.

-Vicens Cots, J. (1864): *Primera hazaña del Cid* (óleo sobre lienzo). Madrid: Museo del Prado.