

RASGOS FORMALES ESTÁTICOS EN LA DETERMINACIÓN GENÉRICA Y EL CARMEN CAMPIDOCTORIS

Alejandro Higashi

El Colegio de México, México

1. *Un poema cidiano latino*

Conocido como *Carmen Campidoctoris* (en adelante, *Carmen*), este primer testimonio poético de las batallas del Cid se nos ha conservado de manera fragmentaria en un manuscrito único del siglo XIII.¹ Datado

¹ Codex Parisiensis BN lat. 5132, ff. 79v-80v, siglo XIII. Edélestand du Méril publicó la primera y más difundida edición del *Carmen* (*Poésies populaires latines du Moyen Âge*, Paris, Firmin Didot Frères y A. Franck, Paris, 1847, pp. 308-314), que después reprodujeron Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura española*, t. 2, Madrid, José Rodríguez, 1862, pp. 343-346), Bonilla y San Martín («Gestas del Cid Campeador», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 59 (1911), pp. 173-178), Menéndez Pidal (*La España del Cid*, t. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 882-886), H. Salvador Martínez (*El «Poema de Almería» y la épica románica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 411-415) y, parcialmente, Antonio Fontán y Ana Moure Casas

tempranamente por la mayor parte de la crítica, las opiniones pueden dividirse como hace Horrent² en dos grandes grupos: los que lo suponen escrito en vida del héroe³ y los que lo fechan con posterioridad a su muerte.⁴ Por su espíritu y dependiendo del crítico se le ha considerado ya un canto de circunstancias,⁵ ya un encomio fúnebre,⁶ ya un poema propagandístico,⁷ ya un canto noticioso,⁸ ya un himno laudatorio.⁹ Coinciden los críticos en no considerarlo un canto épico: no interesa en este «carmen» referir los «gesta antiqui» (aun cuando son conocidos pormenorizadamente, como se advierte por continuas alusiones del poeta), e incluso se los rehúye; su breve extensión, 129 versos conservados

(*Antología del latín medieval*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 345-346). Reeditó nuevamente el manuscrito con traducción al italiano Giulio Bertoni («Nota sul così detto inno del Cid», en *Il cantare del Cid*, Bari, G. Laterza e figli, 1912, pp. 198-201) y Wright hizo una edición paleográfica («The First Poem on the Cid -the *Carmen Campi Doctoris*», en *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 2 (1979), pp. 213-217). Se pueden encontrar dos ediciones críticas recientes: Juan Gil, «Carmen Campidoctoris», en *Chronica Hispana Saeculi XII, Pars I*, Turnhout, Brepols, 1990, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, 71, pp. 105-108 y Higashi, «Un poema latino sobre el Cid», *Medievalia*, 18 (1994), pp. 3-7; la última, con un criterio más conservador y traducción española.

² *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, tr. de Juan Victorio, Barcelona, Ariel, 1973, p. 113.

³ Du Méril (*op. cit.*, p. 302), con algunas reservas, y Baist («Die Heimath des lateinischen Hymnus auf den Cid», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 5 (1881), p. 69) lo suponen escrito en vida del Cid; George Cirot («Le Carmen Campidoctoris», *Bulletin Hispanique*, 33 (1931), p. 144) y Menéndez Pidal (*op. cit.*, t. 2, pp. 878-879) datan su composición hacia 1082; Wright (*art. cit.*, pp. 239-240), hacia 1083 y Horrent (*op. cit.*, p. 120), hacia 1093-1094.

⁴ Así para Milá y Fontanals (*De la poesia heroico-popular castellana*, ed. de Martín de Riquer y Joaquín Molas, Barcelona, CSIC, 1959, p. 305), Amador de los Ríos (*op. cit.*, t. 2, p. 215), Curtius («Zur Literarästhetik des Mittelalters II», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 58 (1938), pp. 170-171) y Colin Smith («The Dating and Relationship of the Historia Roderici and the Carmen Campi Doctoris», *Olifant*, 9 (1982 [1986])); no he podido consultar este artículo).

⁵ Cirot, *art. cit.*, p. 145.

⁶ Curtius, *art. cit.*, p. 171.

⁷ Horrent, *ob. cit.*, p. 94.

⁸ Martínez, *ob. cit.*, pp. 372 y 384.

⁹ Wright, *art. cit.*, pp. 221-222.

y, originalmente, no más allá de los 170¹⁰ o 180 versos,¹¹ tampoco permite hablar de un poema épico. Sobre las otras posturas, ninguna de ellas llega todavía a ser satisfactoria: la intención del *Carmen* no parece prioritariamente laudatoria: su estructura, en todo caso, no está regida por la «*prosapia*» o las «*res gesta*» del héroe, sino por sus «*noua bella*»; difícilmente puede considerarse este *carmen* como un elogio fúnebre.¹² La idea de que sea un reflejo de **canto noticiario* vernáculo e incluso de un canto noticiario latino ha sido discutida y poco aceptada.¹³ Si se trata de un elogio propagandístico, esto sólo podría entenderse en un sentido muy restringido, considerando el escaso público que podría entender el latín a finales del siglo XI y la exigua tradición que le ha seguido.¹⁴ La diversidad de opiniones va más allá de la mera discusión terminológica: en muchos casos, cada nueva decisión sobre el género del *Carmen* significa la posibilidad de acercarse al origen de la composición (intenciones del autor, condiciones culturales que pudieron producir un «*carmen*» sobre

¹⁰ Wright, *art. cit.*, pp. 218 y 236.

¹¹ Bertoni, *ob. cit.*, p. 197. Para Curtius, sin embargo, la borradura que advierte Bertoni no asegura que su extensión no haya sido mucho mayor y que sólo se hubiese copiado fragmentariamente en el manuscrito conservado (*art. cit.*, p. 166, nota 2); cf. también Menéndez Pidal, «Cuestiones de método histórico. 1º La épica española y la «*Literarästhetik des Mittelalters*» de E. R. Curtius», en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 81-83 y Horrent, *ob. cit.*, pp. 98-100.

¹² Véanse los reparos en Horrent, *ob. cit.*, pp. 121-122.

¹³ Lo hacen Wright, *art. cit.*, p. 221 y Higashi, «Una nota a propósito de los cantos noticieros en el ciclo cidiano» en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. de Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, 1996, pp. 87-97.

¹⁴ Su escasa tradición literaria puede quizá reducirse a una mención en el *Poema de Almería*, vv. 228-238 (sumamente discutible) y a sus pocas huellas en la *Historia Roderici* (Wright, *art. cit.*, pp. 229-231), aunque la crítica siempre ha querido darle mayor difusión de la que seguramente tuvo. Como ya señalaba Menéndez y Pelayo, este «curioso rudimento de una epopeya erudita» no tuvo «derivaciones» importantes, lo que atestigua su escasa fortuna (*Antología de poetas castellanos*, t. 6, ed. prep. por Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, Aldus, 1944, p. 271); una revisión general de las tradiciones literarias en torno al Cid comprueba esta idea (véase, por ejemplo, Christoph Rodiek, *La recepción internacional del Cid*, versión española de Lourdes Gómez de Olea, Madrid, Gredos, 1995).

el Cid, etc.) y a su difusión (público popular o erudito, canto tradicional o culto, difusión privada o juglaresca, etc.).

Las particularidades estróficas de la composición -estrofa sáfico-adónica rítmica perfecta, con cesura en los versos sáficos y rima homeoteléutica¹⁵- no han pasado desapercibidas para la crítica en estos acercamientos al género del *Carmen*. La tendencia general ha sido identificarlo por su uso estrófico con los himnos mozárabes y con los cantos destinados al pueblo¹⁶ o mirarlo como la curiosa mixtura de un autor anónimo entendido en la cultura clásica que habría moldeado su «carmen» sobre la estrofa popular de los himnos que se cantaban en las iglesias.¹⁷ Para Wright, quien con mayor agudeza y mejores resultados ha estudiado la estrofa del *Carmen*, el apego a la norma carolingia en el conteo silábico (distinta de las normas clásica y vernácula) y la rima homeoteléutica hacen de esta composición obra de un «author of some sophistication»; la estrofa sáfico-adónica rítmica filia el *Carmen* a la extensa tradición de los himnos carolingios, mozárabes y post-mozárabes compuestos en sáfica-adónica de la que el *Carmen* tiene incluso préstamos léxicos, aunque no deja de reconocer su extrañeza, pues los testimonios conservados en estas tradiciones rara vez tratan temas militares.¹⁸ Para Gil, el uso de la sáfica, propia de la oda y del himno, hace del *Carmen* una composición «[...] extraña a la epopeya y refractaria a un largo desarrollo temático».¹⁹

En la actualidad, la forma prosódica como un rasgo estático impor-

¹⁵ Descrita en Cirot, «Le rythme du *Carmen Campidoctoris*», *Bulletin Hispanique*, 33 (1931), pp. 247-252; Wright, *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*, versión española de Rosa Lalor, Madrid, Gredos, 1989, p. 225 y Higashi, «La *emendatio ope ingenii* y un poema latino sobre el Cid», *Incipit*, 15 (1995), pp. 33-37.

¹⁶ Du Ménil, *ob. cit.*, pp. 296-301.

¹⁷ Cirot, «Le *Carmen Campidoctoris*», *art. cit.*, pp. 145-147 y Menéndez Pelayo, *ob. cit.*, pp. 268-269.

¹⁸ Wright, «The First Poem on the Cid», *art. cit.*, pp. 219-222, 225-226. Pese a estas reservas, para Wright es evidente la relación que existe entre los himnos y el carmen latino; hablando años más tarde del famoso «cantatur» del «Poema de Almería», acepta que pudo estarse refiriendo al *Carmen*, que «[...] por su forma, parece un himno para ser cantado» (*Latín tardío y romance temprano*, *ob. cit.*, p. 345).

¹⁹ Gil, *art. cit.*, p. 101.

tante de caracterización se mira cada vez con mayor desconfianza; en el caso de Glowinski, por ejemplo, pese a concebir esta matriz como «un determinante genérico específico que define tipos de textos relativamente poco numerosos», acepta la existencia de «[...] géneros en los que las determinantes formales tan evidentes desempeñan un papel restringido o no desempeñan ningún papel».²⁰ Resulta claro, desde Shaftesbury,²¹ que la matriz estrófica no basta a la sensibilidad moderna para definir un género, pero es claro también que esta insuficiencia deriva de un desinterés de los propios poetas por las matrices fijas y una preferencia por sistemas más libres (el verso blanco, la prosa poética) o experimentales (la experimentación romántica con formas clásicas como la oda). La forma prosódica, sin embargo, no siempre fue considerada con recelo: con frecuencia resultó el nexo que unió los géneros a matrices métricas específicas;²² como señala con un poco de humor Fowler, «Quintilian and others probably regarded pastoral as 'heroic' because it used the hexameter line».²³

A la forma prosódica, pues, suelen los críticos sumar características sustanciales, con lo que el repertorio genérico²⁴ queda dividido en dos planos: «forme externe» o «forme interne»,²⁵ «formal features» o «substantive features»²⁶, etc. De la mayor o menor importancia que la

²⁰ Michal Glowinski, «Los géneros literarios», en *Teoría literaria*, publicado bajo la dirección de Marc Angenot, Jean Bessière, Dovwe Fokkema, Eva Kushner, tr. de Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 1993, pp. 99.

²¹ Karl Viëtor, «L'histoire des genres littéraires», *Poétique*, 32 (1977), pp. 493-94 y Hans-Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1 (1970), pp. 83-84.

²² Un estudio muy completo del valor de los rasgos formales en las distinciones genéricas de la antigüedad grecolatina puede verse en Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972.

²³ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982, p. 61.

²⁴ Por «repertorio genérico» me refiero a lo que Fowler define como «the whole range of potential points of resemblance that a genre may exhibit» (*ob. cit.*, p. 55) y que Glowinski llama «esfera de necesidades»: las características «invariables» del conjunto histórico de textos que integran un género determinado, frente a su «esfera de posibilidades» o características «variables» (*art. cit.*, pp. 99-102).

²⁵ Viëtor, *art. cit.*, pp. 493-499; lo sigue Jauss, *art. cit.*, pp. 83-85.

²⁶ Fowler, *ob. cit.*, pp. 55-56.

forma prosódica tenga dentro del repertorio genérico dependerá el grado de determinación genérica. En ese caso, los distintos tipos de estrofas podrían ser, *mutatis mutandi*, consideradas como un «constructional type»,²⁷ como «invariantes que constituyen una esfera de necesidades» o «variantes que constituyen a su vez una esfera de posibilidades diversas»,²⁸ como un aspecto de la «généricité» o de «l'aspect dynamique de la généricité»,²⁹ etc.

Esta última dicotomía apunta a dos ejes distintos de la manifestación, sincrónico y diacrónico,³⁰ de cuya cooperación surge la obra literaria como un texto genéricamente determinado. Para Glowinski «la cooperación de factores invariantes y variables, unos necesarios para la identificación del género, otros únicamente posibles, no es producto del azar o de la contingencia; la cooperación determina los modos de funcionamiento de los géneros».³¹ En el análisis, elementos estáticos del eje sincrónico con carácter dominante como la *res metrica* pueden servir de guía en la selva de las distintas posibilidades históricas de su uso, teniendo siempre en cuenta que, en el estudio de los *géneros históricos*,³² elementos estáticos y dinámicos no necesariamente coincidirán a lo largo de sus distintas manifestaciones históricas: para cada época (para cada texto) la *res metrica* supone una representación significativa y particular de sus posibilidades.³³

El interés principal no es, obviamente, el de una «recatalogación» de los textos medievales conservados; sabemos hoy que el valor de los géneros no es meramente clasificatorio.³⁴ Bajo esta mirada, el género se convierte, más que en una serie de reglas preceptivo-predictivas, en ese conjunto parcialmente homogéneo que representa con fidelidad la circu-

²⁷ *Ibidem*, pp. 127-128.

²⁸ Glowinski, *art. cit.*, pp. 100-102.

²⁹ Jean-Marie Schaeffer, «Du texte au genre», *Poétique*, 53 (1983), pp. 3-18.

³⁰ Como lo explicita Jauss, *art. cit.*, pp. 83 y ss.

³¹ Glowinski, *art. cit.*, p. 101.

³² Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 18-20); con matices importantes, «kinds» para Fowler (*ob. cit.*, p. 56) y «microgéneros» para Jean Molino (véase *infra* nota 38).

³³ Hablan de ella, con distintos matices, Viëtor, *art. cit.*, 495-499, Fowler, *ob. cit.*, p. 57 y Glowinski, *art. cit.*, pp. 101-102.

³⁴ Jauss, *art. cit.*, p. 82; Fowler, *ob. cit.*, p. 37; Ralph Cohen, «History and Genre», *New Literary History*, 17 (1986), p. 207 y Glowinski, *art. cit.*, pp. 93-95.

lación de las obras en el tiempo; «familles historiques» o «system or community of genres»,³⁵ ambas denominaciones se refieren a la continuidad histórica que crea el género, donde el flujo marcha no de la norma al texto, sino *del texto al género*. Resulta imprescindible, desde esta perspectiva,³⁶ partir del texto mismo y de la idea de género como una función textual (es decir, la función textual que daría cuentas de la «genericidad» de la obra) para no precipitar ninguna conclusión y limitarse, para mayor certeza, a la función dominante del repertorio genérico que exprese dicha «genericidad»; esto es posible incluso en casos extremos, como sucede con los testimonios únicos de un género.³⁷

La estrofa, como un elemento estático del repertorio, permite los argumentos por analogía que hemos reseñado sobre la filiación genérica del *Carmen*. Hay que recordar, sin embargo, que para determinar un microgénero los aspectos distintivos son siempre dominantes genéricas del repertorio reconocidas por la época.³⁸ Si en el estudio de la *res metrica* del *Carmen* se dejan de considerar estas limitantes teóricas, se corre el riesgo de caer en un ahistoricismo y, como primera consecuencia, llegar a conclusiones artificiales. Es el caso de algunas de las opiniones reseñadas: el interés de la crítica por filiar el *Carmen* a las familias históricas conocidas no considera que componentes como la estrofa podrían no ser significativos para el reconocimiento del microgénero en su situación histórica. El uso de la sáfico-adónica rítmica puede o no tener implicación directa con tradiciones formales anteriores; demostrar esta implicación, sin embargo, requiere más que asociaciones mecanicistas, como ya ha demostrado parcialmente Wright.

³⁵ Nombres que dan al fenómeno, respectivamente, Jauss, *art. cit.*, pp. 82-83 y Cohen, *art. cit.*, p. 210.

³⁶ Que puede verse en Schaeffer, *art. cit.*, pp. 3-18.

³⁷ Véase Jauss, *art. cit.*, p. 85.

³⁸ El *microgénero* es una categoría de los géneros históricos con valores distintivos y jerarquías, pero no siempre con carácter nominativo ni clasificatorio. Molino lo define como «[...] un ensemble limité de traits qui, à un moment et dans une culture donnés, correspondent à peu près à ce que l'on considère comme les propriétés spécifiques du genre: on peut alors parler de 'répertoire générique' (cfr. Fowler, 1982), mais il faut prendre garde de n'y faire entrer que les variables stratégiques reconnues par l'époque» («Les genres littéraires», *Poétique*, 93 (1993), pp. 11-12).

2. La popularidad del Carmen

2.1. El himno como microgénero y las dominantes de su repertorio

La extrema normatividad que acompañó la introducción de este microgénero en la iglesia visigótica frecuentemente ha pasado desapercibida para los críticos del *Carmen*. La aceptación y expansión de los himnos y los salmos en occidente según San Agustín, causada más por la voluntad popular y por las circunstancias³⁹ no tuvo nada que ver con la infiltración de esta costumbre en la península. Ante los tintes que estas manifestaciones festivas habían cobrado entre los priscilianistas,⁴⁰ la práctica de los himnos hubo de implantarse en la península por la fuerza⁴¹ y con prevenciones genéricas muy específicas, las suficientes para no permitir su confusión con otros microgéneros.

Las dominantes del repertorio, desde un principio, fueron no formales: para reconocer un himno bastaba prestar atención a su tema, al modo en que éste se trataba y a los procedimientos de representación. Isidoro empieza por definir el himno en general («Hymnus est canticum laudantium»), luego define el himno religioso («Proprie autem hymni sunt [cantus] continentes laudem Dei») y termina con una descripción rigurosa de los elementos reconocibles del repertorio: «Si ergo sit laus et non sit Dei, non est hymnus: si sit et laus et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus. Si ergo et in laudem Dei dicitur et cantatur, tunc est hymnus».⁴²

³⁹ *Las confesiones*, ed. crít. y anotada por Ángel Custodio Vega, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, IX, vi-vii.

⁴⁰ Justo Pérez de Urbel, «Origen de los himnos mozárabes», *Bulletin Hispanique*, 28 (1926), pp. 15-16.

⁴¹ Es obvio que la iglesia visigótica no partió de una voluntad popular en este caso. En las actas del IV Concilio de Toledo se consigna la obligatoriedad de las nuevas prácticas y las sanciones a las que se exponían quienes no cumpliesen con ellas («excommunicatione plectendi qui hymnos rejiceri fuerint ausi»); véase el Canon XIII, «De hymnorum cantu non renuendo», en *Patrologia Latina*, 84 (1850), cols. 370-371.

⁴² *Etimologías*, t. 1, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, intr. general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, VI, 19, 17. San Agustín también los define como «laudes Dei cum cantico» (véase la nota 54 de esta misma edición).

Con esta definición preceptiva del repertorio genérico reconocible resulta difícil suponer que un público cualquiera relacionase mecánicamente la forma estrófica de la composición con los himnos de la iglesia, como sugiere para una parte de la crítica el *usus metrificandi*.⁴³ Nuestra composición sólo cumple con el repertorio parcialmente: es un himno laudatorio que muy posiblemente se cantaba;⁴⁴ no es, sin embargo, una alabanza a Dios. *Tunc non est hymnus...*

¿Pudo ser posible la vinculación del *Carmen* a la familia histórica de los himnos mozárabes por la coincidencia de sólo dos componentes del repertorio? En el estado actual de nuestras investigaciones, la respuesta a esta pregunta sigue siendo delicada. La suposición de que el autor fuese de origen catalán,⁴⁵ la procedencia ripollesa del códice en que se copió

⁴³ Esta confusión parece incluso difícil en los escasos himnos de tema militar que se nos conservan. «De strage normannorum» de Sedulio Scotto, por ejemplo, es un *carmen* laudatorio (según se define como uno de los «melos» que celebran y llevan más allá del cielo estos elogios, vv. 65-68) que sigue conservando las formas características (en la *elocutio*, el léxico, etc.) de los himnos religiosos: un exordio inicial que recuerda el poder de Dios, denominado éste bajo una serie de tópicos («domini tonantis», v. 3; «dignus bonitatis auctor», v. 5; «magnus magnis opifex beatus», v. 6; «Spes, salus mundi, pius ipse rector», v. 9, etc.); algunos apóstrofes tópicos al público («Pauperes, dites, laici, potentes, / O coronate clericalis ordo, / Omnis aetatis decus atque sexus, / Plaudite cuncti», vv. 17-20; también vv. 65-72) y el recuerdo de la batalla, constantemente evocada como un triunfo de Dios (según la edición de *Poetae latini aevi carolini*, t. 3, recensuit Ludovicus Traube, en *Monumenta Germaniae Historica, Poetarum latinorum Medii Aevi*, t. 3, Berolini, Weidmannos, 1896, pp. 208-209). Por contraste, nuestro autor anónimo no menciona a Dios encubierta o explícitamente más que en una ocasión (y con un fuerte sabor a tópico): «[proelium] quod Deus illi uincere permisit» (v. 90).

⁴⁴ Según los testimonios conocidos, para el siglo X varias de las odas de Horacio en sáfico-adónica (*Odae* I, 2, 22, 30, 33; II, 2, 10; III, 18, 22; IV, 11) se habían musicalizado sobre el prototipo melódico del himno métrico atribuido a Pablo Diácono, «Ut queant laxis resonare fibris» (Edith Webber, «Prosodie verbale et prosodie musicale: la strophe sapphique au Moyen-Âge et à la Renaissance», *Le Moyen-Français*, 5 (1979), pp. 160-166), por lo que creo no hay ninguna razón para negar esta posibilidad al *Carmen*.

⁴⁵ Esta es una idea aceptada por la mayoría de los autores que se han ocupado del tema (du Méril, *ob. cit.*, p. 302; Milá y Fontanals, *ob. cit.*, p. 304; Cirot, «Le *Carmen Campidoctoris*», *art. cit.*, p. 146; Menéndez Pidal, *La España del Cid*, *ob. cit.*, t. 2, pp. 879-881; Curtius, *art. cit.*, pp. 170-171; Wright, «The First Poem on the Cid», *art. cit.*, pp. 220 y 239-240; Gil, *art. cit.*, p. 101), aunque algunos la rechazan: Amador de los Ríos (*ob. cit.*, t. 2, pp. 215-216), Baist (*art. cit.*) y Menéndez y Pelayo (*ob. cit.*, t. 6, p. 271) defienden la autoría castellana; Barceló (*apud* Horrent, *ob. cit.*, p. 96) lo supone de autor aragonés.

el *Carmen*⁴⁶ y el uso del latín reformado, según las normas de la pronunciación carolingia⁴⁷ permiten asociar esta composición con la región de Cataluña y, directamente, con la política cultural clunianense. Si admitimos estas hipótesis, tendremos también que admitir quizá con poco margen de error que la intención del autor anónimo de filiar el *Carmen* a la lírica mozárabe iría contra el interés y la participación activa de los clunianenses en la reforma de la antigua liturgia mozárabe.⁴⁸ Aunque la adopción oficial del rito romano no fue posible sino hasta el concilio de Burgos en 1080 (es decir, dos años antes del *terminus a quo* para la composición de nuestro carmen), en otras regiones de España, especialmente en las fronterizas como Cataluña, Navarra y Aragón, el nuevo rito había entrado muy tempranamente⁴⁹.

2.2. El verso rítmico

El verso rítmico tampoco asegura la popularidad que algunos críticos ven en la composición. El que muchos autores, antiguos y modernos, hayan considerado la poesía rítmica como una especie de decadencia del

⁴⁶ El manuscrito procede de la abadía de Santa María de Ripoll, pero es posible que no siempre se haya encontrado ahí (véase Higashi, «La *emendatio ope ingenii* y un poema latino sobre el Cid», *art. cit.*, pp. 27-28); aunque el códice es misceláneo, muestra un interés por el tema de la cruzada y de la ocupación musulmana que casa bien con los intereses de la orden clunianense en España hacia finales del siglo XI. Si el *Carmen* no fue escrito por algún miembro de la orden en Ripoll, como piensa Nicolau d'Olwer [«L'Escola Poètica de Ripoll en els segles X-XIII», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 6 (1920), p. 15], es casi seguro, sin embargo, que haya sido escrito por algún clunianense de otro centro religioso.

⁴⁷ Véase Wright, «The First Poem on the Cid», *art. cit.*, p. 220 y *Latín tardío y romance temprano*, *ob. cit.*, p. 225.

⁴⁸ La bibliografía al respecto es muy amplia; pueden verse Menéndez Pidal, *La España del Cid*, *ob. cit.*, t. 1, pp. 237-251; M. Defourneaux, *Les français en Espagne aux XIe et XIIIe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, pp. 17-58; Bishko, «Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny», *Cuadernos de Historia de España*, 47-48 (1968), pp. 31-135 y 49-50 (1969), pp. 50-116; Smith, *La creación del «Poema de mio Cid»*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 25-29; Wright, *Latín tardío y romance temprano*, *ob. cit.*, pp. 310-327; Fletcher, *The Quest for El Cid*, New York, Oxford University Press, 1991, pp. 55-56 y 71-72.

⁴⁹ Antonio Ubieta Arteta, «La introducción del rito romano en Aragón y Navarra», *Hispania Sacra*, 1 (1948), pp. 299-324 y Luis Serdá, «Inicios de la liturgia romana en la Cataluña vieja», *Hispania Sacra*, 8 (1955), pp. 387-394.

verso métrico, no es sino una calificación negativa propia de los momentos en que el gusto por la poesía métrica de los *auctores* clásicos ha querido imponerse de nuevo, quizá un tanto artificialmente.⁵⁰ Para el siglo XI, sin embargo, el verso rítmico no puede seguir considerándose como un ejercicio vulgar. Desde el *De arte metrica* de Beda,⁵¹ el verso rítmico aparece ya oficializado en distintos manuales académicos⁵² no como un metro bastardo, sino como una forma distinta y no menos deleitable de composición.⁵³

⁵⁰ Esta fue una opinión frecuente en la España visigótica y mozárabe; Julián de Toledo, por ejemplo, definía el ritmo como «uerborum modulata compositio, non metrica ratione sed in numero <syllabarum> ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica vulgarium poetarum» (*Ars Iuliani Toletani Episcopi*, ed. de María A. H. Maestre Yenes, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1973, pp. 222-223). Para Álvaro y Eulogio de Córdoba, la poesía rítmica fue un «delectabilem lusum» y un juego frívolo simplista que servía en sus «pueriles contemtiones» para escribirse elogios mutuos durante sus años de adolescencia («[...] et rithmicis uersibus nos laudibus mulcebamus», *Corpus scriptorum muzarabicorum*, t. 1, ed. de Juan Gil, Madrid, CSIC, 1973, pp. 331-332). Este orgullo por los versos métricos, quizá indebidamente mostrado (Pérez de Urbel, *art. cit.*, p. 9; Wright, *Latín tardío y romance temprano*, *ob. cit.*, pp. 231-232), es una constante en la poesía de Álvaro; en IV, 19-24, por ejemplo, recomienda «pedibus metricis rithmi contemnente monstra», haciendo mención más abajo a los «cantica pleuis»; el carmen VIII se titula «lamentum metricum» y en los primeros cuatro versos enfatiza «Albarus [...] metricae set esse reuoat», etc. (*Corpus scriptorum muzarabicorum*, t. 1, *ob. cit.*, pp. 344-361).

⁵¹ Sobre su importancia como libro de texto en Ripoll ha escrito ya Nicolau d'Olwer, *ob. cit.*, pp. 3-5; confirma este propósito didáctico Robert B. Palmer, «Beda as Textbook Writer: a Study of his *De Arte Metrica*», *Speculum*, 34 (1959), pp. 573-584.

⁵² Los apartados que se dedican para el estudio del ritmo comienzan a ser frecuentes luego de Beda; Alberico de Montecassino, por ejemplo, dedica una parte de su *Breviarium de dictamine*, la titulada «De rithmis», al estudio de nueve formas de ritmos latinos el sáfico entre ellos, equivocadamente designado como «falecio» (editado en Hugh H. Davis, «The *De rithmis* of Alberic of Montecassino: A Critical Edition», *Medieval Studies*, 28 (1966), pp. 208-214); para mediados del siglo XII, Domingo Gundisalvo seguirá ocupándose del ritmo en su *De divisione philosophiae* (véase Francisco Rico, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Ábaco*, 2, 1969, pp. 21-22).

⁵³ La definición del *rhythmus* en Beda es sumamente favorable, a diferencia de algunos autores anteriores: «Videtur autem *rhythmus metris esse consimilis*, quae est uerborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. [...] metrum est ratio cum modulatione, *rhythmus modulatio sine ratione*. plerumque tamen casu quodam inuenies etiam rationem in *rhythmo*, non artificio moderatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente, *quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte*» (Beda, «Liber de arte metrica», en *Grammatici latini*, t. 7, ex recensione Henrici Keilii, Leipzig, Teubner, 1880, pp. 258-259; el subrayado es mío).

El notorio orgullo que nuestro poeta siente al escribir «rihtmice» (v. 15) y el de muchos otros es un rasgo patente de este cambio de mentalidad en la valoración del ritmo, más vinculado al ejercicio académico⁵⁴ que a los cantos populares.⁵⁵ Si en su origen se había tratado de una forma de composición opuesta a la versificación culta, la depuración del método poco a poco había ganado estima entre los *uiri docti*; «[...] quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte», escribe Beda.⁵⁶ La pulcritud técnica de los recursos empleados (constancia entre el número de vocales escritas y ritmo acentual, uso de cesura, rima homeoteléutica, etc.) hacen de nuestra composición un poema necesariamente culto y escolar, a pesar del halo de popularidad que ha querido dársele siempre.

3. La filiación del Carmen Campidoctoris

Parece poco probable que para fines del siglo XI un público medianamente culto, lo suficiente para interesarse por un carmen latino sobre los triunfos de Rodrigo Díaz, relacionase una forma estrófica con las dominantes temáticas («laus Dei») y ejecutivas («cantatur») del repertorio genérico de los

⁵⁴ Escribiendo «rihtmice», es indudable que nuestro autor anónimo también escribe «docte»: en el principio de la *captatio benevolentiae* (v. 13) siguiendo la norma del «nostrum officium sine arrogantia laudabimus» (*Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, I, 8) se refiere específicamente a la *doctrina* aprendida (Wright, *Latín tardío y romance temprano*, *ob. cit.*, p. 225).

⁵⁵ Los «*carmina vulgarium poetarum*» a que aludía Beda en su definición pudieron ser parte de un tópico; quizá un calco de los «*cantica uulgarium poetarum*» de Julián de Toledo (*supra*, nota 50), tomado a su vez de Mario Victorino, africano del siglo IV (*apud* Wright, *Latín tardío y romance temprano*, *ob. cit.*, p. 234, nota 5), y que prevalecería incluso hasta el siglo XII en Domingo Gundisalvo (Rico, *art. cit.*, pp. 21-22). Basta revisar las abundantes censuras eclesíásticas contra la lírica popular temprana (ejemplos y bibliografía en Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1985, pp. 46-48) para darse cuenta de que poco o nada tenían que ver con las manifestaciones oficializadas, académicas o religiosas. Esta diferencia se confirma si aceptamos que la primera versificación popular fue anisosilábica (Wright, *Latín tardío y romance temprano*, *ob. cit.*, pp. 267-281, por ejemplo, presenta varios testimonios que apoyan esta idea).

⁵⁶ «Liber de arte metrica», *ed. cit.*, pp. 258-259.

himnos. Es cierto que hay coincidencias, pero hallándose éstas entre componentes no dominantes del repertorio genérico pueden considerarse mejor como calcos o préstamos de ciertos discursos que como identificadores genéricos. Las correspondencias entre el apóstrofe al pueblo del *Carmen* y el de algunos himnos,⁵⁷ o las semejanzas en el tratamiento del héroe épico y el mártir (la importancia del «proelium», el «bellum» o la «pugna» del mártir; la exaltación de una figura central, el mártir o el Campeador, caídos en la *invidia* de las autoridades seculares, etc.⁵⁸) no representan una contaminación genérica (puesto que son componentes secundarios del repertorio) aunque sí una contaminación importante entre géneros del discurso que puede provenir del ámbito eclesiástico en que se han producido.⁵⁹

⁵⁷ Compárese por ejemplo el «Eia! letando, populi caterue, / Campi Doctoris hoc carmen audite. / Magis qui eius freti estis ope, / cuncti uenite» (*Carmen*, vv. 17-20) con los apóstrofes, frecuentemente dirigidos a clérigos escolares, de algunos himnos: «Festum insigne prodit coruscum: / Voces in aula resonent cunctorum: / Deo, dicata plebs alumna tota / Pandite vota» («In festo Sancta Agathae virginis», *Patrologia Latina*, 86, 1850, col. 1094; C. Blume, *Hymnodia gothica*, en *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 27 (1897), p. 129); «Prompta cuncta catholicae / plebs alumna ecclesiae» («Hymnus S. Michaelis», Blume, *ibidem*, p. 226); «Gaudeat cuncta pia plebs alumna» («Hymnus Sancti Iacobi», *Patrologia Latina*, *ibidem*, col. 1309; Blume, *ibidem*, p. 185); «Martyris festum rutilat beati / Ecce Marcelli, populi, venite / Carminis Deo resonemus hymnum / voce sub una» («In festivitate S. Marcelli Martyris», *Patrologia Latina*, *ibidem*, col. 1238; Blume, *ibidem*, p. 151).

⁵⁸ Geoffrey West ha estudiado los motivos hagiográficos en la *Historia Roderici* y A. Burger presentó ya una «Passio beatorum Rotholandi et Oliverii martyrum» (respectivamente, «Hero or Saint? Hagiographic Elements in the Life of the Cid», *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1983), pp. 87-105 y «La légende de Roncevaux avant la *Chanson de Roland*», *Romania*, 70 (1948-49), pp. 433-473); en romance, y en un sentido contrario, Brian Dutton se ocupa de la presencia de elementos épicos en las obras hagiográficas de Berco [«Gonzalo de Berceo and the *Cantares de gesta*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38 (1961), pp. 197-205]. Los contactos entre uno y otro género, sin embargo, son muy antiguos; en J.-L. Charlet se pueden apreciar las semejanzas y diferencias entre los héroes de la épica clásica y la figura del *miles christi* en la obra de Prudencio, por ejemplo («L'apport de la poésie latine chrétienne à la mutation de l'épopée antique: Prudence précurseur de l'épopée médiévale», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 39 (1980), pp. 207-217). Sobre el mártir considerado en la liturgia mozárabe como *miles Dei*, *bellator*, *heros Dei*, *athleta*, *agonista*, etc. véase Jesús Camarero Cufiádo, *La figura del santo en la Liturgia Hispánica*, Salamanca, Madrid, Instituto Superior de Pastoral, 1982, pp. 122-128.

⁵⁹ Para los géneros del discurso, véase especialmente M. M. Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, tr. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1989, pp. 248-293.

El uso de la sáfico-adónica rítmica como una forma de desvío de la norma literaria⁶⁰ y la afirmación explícita de rehuir los modelos convencionales de la épica⁶¹ son indicios que comprueban el distanciamiento discursivo que el autor del *Carmen* decreta entre su obra y la tradición literaria vigente. Su desprecio al canon épico y al himnico insinúa intenciones menos literarias de las que podríamos suponer. Ya Curtius había puesto un fuerte énfasis en la presencia de ciertos tópicos propios de la literatura biográfica latina; ésta es una orientación muy evidente en el *Carmen* que, dentro del repertorio medieval conservado de textos en sáfico-adónica, nos puede llevar a algunas *auctoritates* específicas. La *Vita Vergilii* de Focas, por ejemplo, bien pudo haber inspirado el uso de la sáfico-adónica para este «carmen» más biográfico que épico.⁶² El texto de Focas es una *vita*, en la tradición suetoniana, que sólo de manera tangencial se relaciona con la tradición épica libraria que

⁶⁰ El verso aceptado para las narraciones heroicas era el hexámetro («Metrum dactylicum hexametrum, quod et heroicum vocatur, eo quod hoc maxime heroum, hoc est virorum fortium, facta canerent, ceteris omnibus pulchrius celsiusque est»; «Liber de arte metrica», ed. cit., p. 242); la producción épica europea de los siglos VII a XII corrobora la vigencia de la regla (véanse varios ejemplos en M. Tyssens, «L'épopée latine», en *L'épopée*, ed. de Juan Victorio y J. C. Payen, Turnhout, Brepols, 1988, pp. 39-52); los escasos ejemplos tempranos de la épica latina hispana también recurren al verso hexámetro: la reconstrucción de W. J. Entwistle de un *Carmen de morte Sanctii Regis* [«On the *Carmen de Morte Sanctii Regis*», *Bulletin Hispanique*, 30 (1928), pp. 204-219] o el *Poema de Almería* en hexámetros rítmicos.

⁶¹ El autor anónimo quiere alejarse explícitamente de una tradición épica conocida (vv. 1-18), y toda vez que compara su texto con los antiguos es para mostrar la superioridad del tema que trata: más deleitables son las hazañas del Cid que las de los antiguos (vv. 5-8), mayores en número que las contadas por Homero (vv. 9-12), mejor armado y con mejor caballo combate el Cid que Paris o Héctor (vv. 125-128).

⁶² Este texto, escrito en hexámetros técnicamente perfectos según la información que aporta Donato y con un prefacio en sáfico-adónica, se nos ha conservado en un códice único del siglo XI, bajo la inscripción «Vita Vergilii incipit a Foca grammatico urbis Romae uersibus edita»; el prefacio se considera, sin muchas bases, una interpolación medieval o una composición independiente, por lo que raras veces se ha editado; estos y otros datos pueden verse en las noticias de José-Luis Vidal [«La biografía de Virgilio escrita por Focas», en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 57, (1981), pp. 1-17] y F. Santamaría Lozano («Focas», en *Biografías literarias latinas*, introducciones por Yolanda García, tr. y notas de José Abeal López et al., Madrid, Gredos, 173-185); cito por la edición de Aemilius Baehrens («Phocae Vita Vergilii», en *Poetae latini minores*, t. 5, Leipzig, Teubner, 1883, pp. 85-90), único editor del texto latino que incluye el prefacio.

nuestro poeta anónimo quiere rehuir. Si para los años de 1150, momento en que se escribe el *Poema de Almería*, el Cid como figura literaria parece haber alcanzado ya notable estabilidad, la suficiente para que su fama pueda emparejarse a la de los Eneas o los Roldanes, modelos estereotipados para entonces⁶³, es indudable que en un primer eslabón de la tradición se preferiría calcar un modelo historiográfico. Antes de 1150, para un autor anónimo que parece empeñado en destacar la realidad del héroe frente a la leyenda de sus pares épicos, las «noua bella» del Campeador no podían tener el mismo rango de novelización que los «gesta antiqui».

La presencia bien atestiguada de Virgilio y sus comentadores en el Ripoll de mediados del siglo XI⁶⁴ y los contactos frecuentes de este centro con sus vecinos ultrapirenaicos⁶⁵ permiten suponer el conocimiento de esta *vita* por el autor anónimo del *Carmen*; entendido como se muestra en la tradición de la *Ilias latina* y de la *Eneida*, cabría también suponer el conocimiento de sus comentadores.⁶⁶ El interés poético que parece haber tenido el texto para el copista del siglo IX, más estilístico que histórico, lo convierte también en un modelo formal y temático posible para el lector del siglo XI.⁶⁷

⁶³ Véase a propósito Francisco Rico, «Del «Cantar del Cid» a la «Eneida»: tradiciones épicas en torno al «Poema de Almería»», *Boletín de la Real Academia Española*, 65 (1985), pp. 197-211.

⁶⁴ Según un inventario de libros de 1047, de Virgilio se conservaban los siguientes códices en la biblioteca del monasterio: «Virgil, II», «Commentum Virgili», «Eiusdem [Prisciani] cum XII Virgilii versibus» y un «Centimetrum de Virgilio sive Juvenale» (Nicolau d'Olwer, *ob. cit.*, p. 5). Ahí mismo señala Nicolau d'Olwer la importante influencia de Virgilio y Sedulio. Sobre la riqueza cultural de la biblioteca, puede consultarse la bibliografía en Charles B. Faulhaber, *Libros y bibliotecas en la España Medieval*, Valencia, Grant & Cutler, 1987, pp. 94-95.

⁶⁵ *Cancionero de Ripoll*, texto, trad., intr. y notas de José-Luis Moralejo, Barcelona, Bosch, 1986, pp. 20-26 y Antoni Pladevall, *Història de l'Església a Catalunya*, Barcelona, Claret, 1989, p. 32.

⁶⁶ Aparte de la referencia explícita a estas dos tradiciones, hay que considerar los préstamos léxicos señalados por Wright («The First Poem on the Cid», *art. cit.*, pp. 222-223), aunque muchos de éstos también están en la tradición de la *Vulgata* (véase el propio Wright, *ibidem*, p. 224 y West, *art. cit.*, p. 91).

⁶⁷ La interpolación de los vv. 75-83 (un hexámetro y cuatro dísticos) reúne una serie de ejercicios escolares que abrevian o amplifican con distintas técnicas el epitafio escrito por Virgilio a su preceptor Ballista (vv. 71-72); una primera *abreviatio*, que algunos editores atribuyen al propio Focas, pudo haber sugerido los otros ejercicios para competir con los versos virgilianos; una segunda, con la técnica de la *intellectio* (v. 75) y cuatro *amplificationes* según distintas técnicas: *interpretatio* (vv. 76-77), apóstrofe (vv. 78-79) y prosopopeya (vv. 80-81 y 82-83).

Al margen de esta circunstancia, la compacta lista de semejanzas entre ambos textos dice mucho sobre este posible calco. Cuando el poeta anónimo declara «Modo canamus Roderici noua / principis bella» (vv. 7-8) puede recordarse el final de la invocación a Clío en el Prefacio de la *Vita* («[...] retegenda uita est / Vatis Etrusci modo», vv. 21-22). La rivalidad del autor del *Carmen* con Homero, y su ventaja,⁶⁸ pudo también estar inspirada en el poema de Focas, que luego de llamar a Virgilio «máximo ejemplo del vate meonio» («Maeonii specimen uatis», v. 25) lo encumbra como el único que ha combatido la jactancia de la elocuencia griega.⁶⁹ La invocación al pueblo del *Carmen* termina con un «Magis qui eius freti estis ope, / cuncti uenite» (vv. 19-20); Wright ha señalado ya que términos poco frecuentes como «fretus» y «ops» pudieron haber sorprendido a un público medieval, y lo atribuye a ecos virgilianos;⁷⁰ este «fretus», sin embargo, se encuentra en el mismo sentido en la *Vita* (Virgilio, durante la ocupación de Mantua, sale al campo a encontrar a los soldados «fretus amicorum clipeo», v. 106). El plan general del *Carmen* estudiado desde esta perspectiva por Curtius⁷¹ pudo haber estado sugerido por el biográfico-suetoniano que siguió Focas,⁷² aunque es evidente que no se trata únicamente de la apropiación irreflexiva de tópicos. Entre uno y otro texto se puede apreciar la continuación de un cierto esquema, pero no servil: mientras a Focas le interesa señalar los prodigios que precedieron el nacimiento del poeta con propósitos claros,⁷³ el autor del *Carmen* prefiere esperar al primer hecho de armas para hacer sus vaticinios.⁷⁴ En la *Vita* (vv. 91 y ss.), se hace de la incautación de bienes de Virgilio y del perdón de Augusto el motivo de la compo-

⁶⁸ «Tanti uictoris nam si retexere / ceperim cuncta, non hec libri mille / capere possent, Omero canente, / sumo labore» (vv. 9-12) y «Talibus armis ornatus et equo, / Paris uel Hector melioris illo / nunquam fuerunt in Troiano bello, / sunt neque modo» (vv. 125-128).

⁶⁹ «Quis, facunda, tuos toleraret, Graecia, fastus, / Quis tantum eloquii potuisset ferre tumorem, / Aemula Vegilium tellus nisi Tusca dedisset?» (*Vita*, vv. 27-29).

⁷⁰ Wright, «The First Poem on the Cid», *art. cit.*, pp. 222-223.

⁷¹ Curtius, *art. cit.*, pp. 166-171.

⁷² Descrito por Vidal, *art. cit.*, p. 6.

⁷³ Señalados en José A. Sánchez Marín, «Prodigios, elementos eróticos y retrato físico en las biografías de poetas», *Emerita*, 53 (1985), pp. 292-296 y 307.

⁷⁴ La estrofa que sigue a la narración de la «primum singulare bellum» (vv. 25-28) adelanta los éxitos futuros del Cid: «Iam portendebat quid esset facturus, / comitum lites nam superat<ur>us, / regias opes pede calcaturus / ense capturus» (vv. 29-32).

sición de su obra poética; en el *Carmen* (vv. 45 y ss.), el exilio de Alfonso puede considerarse el principio de las hazañas del Cid; en ambos casos, el error regio es disculpado por el beneficio que produce.

Otros préstamos, que pueden parecer minucias, no dejan de tener valor considerados en el conjunto temático y formal: el vocabulario bélico, especialmente copioso durante el episodio de la ocupación de Gerona y Mantua por Augusto (*Vita*, vv. 92-109), coincide con el usado en nuestro *Carmen*: Augusto es «princeps» y «uictor» (vv. 92 y 96) como Rodrigo (*Carmen*, vv. 8 y 99);⁷⁵ Rodrigo en el reinado de Sancho (*Carmen*, v. 34) y Virgilio cuando escribe el epigrama dedicado a Ballista (*Vita*, v. 69) son designados ambos como «iuuenis»; términos como «clipeum» y «ensis», «lis», «bellum» y «proelium» aparecen en ambos textos. Exiliado Rodrigo, se propone «Yspaniarum patrias uastare» (v. 67) mientras para Focas las huestes romanas «vastant» Cremona (*Vita*, vv. 100-102). Algunos términos literarios del *Carmen* pueden ser explicados por la biografía de Focas: «referre» (*Carmen*, v. 1 y *Vita* vv. 3, 31, 91); «carmen» (*Carmen*, v. 18 y *Vita*, vv. 24, 34, 115, 118); «librum», de poca frecuencia en el vocabulario poético medieval como composición literaria (*Carmen*, v. 10 y *Vita*, vv. 8, 91, 128).

Muchos de estos calcos pudieron tener un origen distinto;⁷⁶ ante esta probabilidad y la rareza bibliográfica del texto de Focas, parece lícito preguntarse si los préstamos léxicos y las semejanzas argumentales y métricas no son más que una ilusión comparativista. Éste no es sino un problema secundario: la intención del autor de recurrir a un texto genéricamente inidentificable coincide con el distanciamiento de los repertorios genéricos

⁷⁵ Aceptar que la atribución de este «princeps» a Rodrigo Díaz es un calco soluciona los problemas planteados por el título de alférez que ocupó durante el reinado de Sancho, en latín «armiger» y no «princeps»; véase Menéndez Pidal, *La España del Cid*, ob. cit., t. 1, pp. 156-157.

⁷⁶ Los términos relacionados con la guerra pudieron venir por otras fuentes (muy posiblemente, la Biblia; véase *supra* nota 66); frases como «cernens ad alta subire» (v. 34) y «nisi tam cito subiret rex mortem, / nulli parcentem» (vv. 39-40) recuerdan «semper ad alta tulit» (vv. 10 y 20) y «Hunc fera mors rapuit, quae nulli parcere novit» (v. 35) del carmen «In laudem Monasterii Riuipullensis» del Abad Oliva (editado en Nicolau d'Olwer, ob. cit., pp. 32-33); el gusto por los cardinales con que el poeta anónimo siempre anuncia las batallas del Cid podría ser también una contaminación del ambiente escolar de Ripoll (cf. las composiciones 41 y 43 de la antología de Nicolau d'Olwer). La lista, seguramente, podría ampliarse.

convencionales que habíamos visto. El reconocer la *Vita Vergilii* como una fuente mediata o inmediata del *Carmen* sólo viene a comprobar las impresiones que ya teníamos formuladas de manera intuitiva al comparar los repertorios genéricos de otras composiciones escritas en sáfico-adónica: la obra biográfica, rigurosamente verídica, impuso a nuestro autor y quizá a su público el desvío de los cánones vigentes. El modelo, si lo hubo, pudo bien ser el de una norma no vigente, como la *Vita Vergilii* o algún otro, donde estuviera priorizada la realidad histórica sobre la realidad literaria.

4. *Circunstancias de su producción*

¿Por qué escribir un «carmen» culto, posiblemente de escasa difusión, sobre el modelo de una norma no vigente? La respuesta a una pregunta tan específica sólo puede ser provisional; a pesar de que muchas de mis conclusiones al respecto son todavía hipotéticas, las presento convencido de que, en su conjunto, permiten vislumbrar las particulares circunstancias a las que nos enfrentamos al estudiar la tradición literaria en torno al Cid. Revisemos los pormenores que pudieron orientar esta decisión.

La mirada del poeta en el *Carmen* es notoriamente selectiva y parcial: en sus afectos y precisiones históricas no sólo resulta procidiano, sino también proalfonsí y procastellano.⁷⁷ El destierro del Cid se explica en términos que podrían convenir a ambas partes, esto, contradiciendo la no

⁷⁷ A pesar de la admiración que siente por el Cid, importantes digresiones y detalles lo muestran sorprendentemente favorable a Alfonso: la toma de Castilla que autoriza Sancho («[...] quod frater uouerat, pertotam / dedit [Rodericus?] Castellam», vv. 43-44; sobre los problemas de traducción de estos versos véase Horrent, *ob. cit.*, pp. 181-182) luego de una muerte natural que se narra primero con el auxilio de un calco literario (*supra*, nota anterior) y se llama en un latín poco explícito «necem dolose peractam» (v. 41); el eufemismo de estos giros sólo se aprecia cuando lo comparamos con la tradición que miraba a Alfonso y a Urraca como fratricidas (véase, por ejemplo, el epitafio en la tumba de Sancho en Menéndez Pidal, *La España del Cid*, *ob. cit.*, t. 1, p. 186). El poeta prefiere poner en manos de terceros la responsabilidad del rey en el destierro de Rodrigo: manipulado por los «compares aule» (vv. 47-68), enfrenta al Cid en Cabra por mediación de García y compelido por la mala «fama» que llega del Cid (vv. 69-84). Aunque el conocimiento que se muestra en el poema de Castilla es pobre (Menéndez Pidal, *ibidem*, t. 2, pp. 880-881), el interés por el reino es evidente: Rodrigo proviene del mejor linaje de Castilla («Nobiliori de genere ortus, / quod in Castella non est illo maius», vv. 21-22) y Alfonso sólo se considera un personaje importante hasta la entrega del trono castellano (vv. 41-44).

muy lejana realidad histórica que sería conocida por los dos bandos;⁷⁸ el poema en su totalidad parece más interesado en la justificación de las acciones de Alfonso y Rodrigo que en el desarrollo de las batallas mismas;⁷⁹ de un modo menos evidente quizá, esta doble orientación podría explicar el plan general de la obra.⁸⁰ Desde esta perspectiva, parece plausible conjeturar que el *Carmen* fue algo más que un producto del entusiasmo contagiado por el Cid entre sus compañeros de destierro.

De suponer escrito este carmen unos años después de la fecha aceptada por Wright (1082) o antes de la que da Horrent (1092-94), podría considerarse como el texto de un intermediario clunianense en la reconciliación de Alfonso con el Cid. Luego de la derrota de Sagrajas, la precaria situación de seguridad en que se vio Alfonso -se sabe que demandó auxilio a los nobles franceses- pudo haberlo orillado a levantar el castigo del destierro.⁸¹ Los honores con que Alfonso recibe al desterrado permiten especular sobre las intenciones de esta reconciliación: la posición estratégica de los territorios otorgados⁸² y el enorme privilegio sobre los

⁷⁸ Suponer que Rodrigo lucha contra García luego de su destierro no podría faltar más a la verdad coetánea (Wright, «The First Poem on the Cid», art. cit., pp. 232-233); esta ficción, sin embargo, disculpaba a Rodrigo de haber combatido gratuitamente al noble castellano, motivo, según la *Historia Roderici* (ed. de Erna Falque Rey, en *Chronica Hispana Saeculi XII, Pars I, ob. cit.*, 7-11), de la hostilidad castellana que le valdría las intrigas y el destierro.

⁷⁹ A la batalla en Cabra, rápidamente despachada en dos estrofas, anteceden otras nueve estrofas que explican con detalle el origen del *disgusto regio* (vv. 45-80).

⁸⁰ La selección de batallas, por ejemplo, podría no estar recogida como piensa Menéndez Pidal desde la perspectiva de una totalidad histórica («Cuestiones de método histórico. 1º La épica española y la «Literarästhetik des Mittelalters» de E. R. Curtius», art. cit., p. 85), sino con otros principios: de las primeras victorias importantes del Cid, se habrían omitido las concluidas al lado de Sancho y en enfrentamientos directos con Alfonso (Llantada en 1068, Golpejera en 1072; durante el cerco de Zamora, en 1072, la lucha de Rodrigo solo contra quince caballeros zamoranos) para destacar una batalla casi protocolaria con Ximeno Garcés, navarro (batalla que pudo resultar significativa y conveniente para quien quisiera recordar la invasión de Navarra por Alfonso en 1076).

⁸¹ Así lo creen Menéndez Pidal, *La España del Cid, ob. cit.*, t. 1, pp. 332-344; Horrent, *ob. cit.*, pp. 29-30; Fletcher, *ob. cit.*, pp. 152-153.

⁸² Como escribe Fletcher, «Duáñez, Gormaz and Langa were important strongpoints in the network of defences which guarded the Duero Valley. Ibia, Campóo and Eguña were districts in the extreme north of Castile. Briviesca, to the north-east of Burgos, was contiguous to the Riojan territories of Count Garcia Ordóñez» (*ob. cit.*, p. 153).

territorios que ganase⁸³ demuestran el interés que Alfonso tenía de reforzar la defensa castellana contra las invasiones almorávides. El Cid personificado en el *Carmen* coincide también con este interés;⁸⁴ los valores con que se presenta el héroe son exactamente los necesarios en esa coyuntura de la península.

La escasa información que se nos conserva de esta primera reconciliación no permite ir más allá de la mera especulación. Como escribe Fletcher, «We do not know who took the initiative».⁸⁵ El *Carmen* pudo haber sido una disposición oficial del mismo Alfonso -aconsejado o no- cuando la necesidad de caballeros fuertes y respetados de los reyes moros de las taifas se volvió apremiante (aunque por desgracia, no se nos conservan datos de la acción política del Cid en los reinos sino hasta dos años después de la reconciliación); pero pudo también tratarse de un proyecto personal nacido en el único grupo capaz de cruzar las fronteras entre ambos bandos: Cluny.

Continuando esta ya larga especulación, creo que la autoría clunianense puede apoyarse por muchas razones. Aparte de las ya aludidas, la simpatía que se muestra hacia los personajes de Rodrigo y Alfonso no es sino un trasunto de los nexos de amistad que los monjes mantuvieron con ambos⁸⁶ y del carácter mediador que caracterizó la estancia de esta orden

⁸³ La *Historia Roderici* recuerda que «omnem terram uel castella, que ipsimet posset adquirere a Sarracenis in terra Sarracenorum» podría sumarse a sus posesiones particulares y «non solum sua uerum etiam filiorum suorum et filiarum suarum et tocuis sue generationis» (ed. cit., 26; véase también Fletcher, *ob. cit.*, p. 153).

⁸⁴ El Cid se presenta como un guerrero fronterizo (vv. 23-24), sometedor de moros (vv. 66-68) y, muy importante, como un guerrero respetado en las taifas a quien los moros no dejan de rendir parias oportunamente (vv. 85-88). Estos últimos versos contrastaban con la situación del reino cristiano: los tributos que habían dejado de pagar los príncipes andaluces tenían arruinado a Alfonso (Menéndez Pidal, *La España del Cid*, *ob. cit.*, t. 1, p. 345).

⁸⁵ Fletcher, *ob. cit.*, p. 152.

⁸⁶ Históricamente documentada en Menéndez Pidal, *La España del Cid*, *ob. cit.*, t. 2, pp. 548-552, Pérez de Urbel, *Los monjes españoles en la Edad Media*, t. 2, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, pp. 426 y ss. y Bishko, «Liturgical Intercession at Cluny for the King-Emperors of Leon», *Studia Monastica*, 3 (1961), pp. 53-76 (reimpreso en *Spanish and Portuguese Monastic History, 600-1300*, London, Variorum Reprints, 1984) y «Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny», *art. cit.*

en España. La ingeniosa manipulación de las circunstancias para lograr sus fines había sido demostrada desde el siglo X en lo que Golinelli llama «un' agiografia di lotta» y Rosenwein, «monastic weapons», es decir, todo el caudal del discurso monástico (hagiografía, *miracula*, sermones, cartas, etc.) al servicio ideológico de sus intereses.⁸⁷ Conocedor de las causas de ambas partes, podemos conjeturar que el autor anónimo se propuso una justificación documental que, celebrando los éxitos del Cid como desterrado, su valor en la frontera y su influencia entre las taifas de los reyes moros, restituyera a la vez la figura de Alfonso y lo eximiese de la responsabilidad del destierro.

El público de esta obra sigue siendo difícil de imaginar. La imprecisión histórica, las escasas descripciones de guerras (que tanto hubieran agradado a los caballeros de frontera), la abundancia del material erudito (la matriz estrófica, el verso rítmico, la homeoteleusis, los recuerdos de la *Vita Vergilii* y del carmen «In laudem Monasterii Riuipullensis», la referencia a la materia de Troya, a la *Eneida*, el abundante léxico virgiliano y bíblico, etc.) hacen suponer un público menor y mucho más definido del que quizá quisieramos imaginar. Creo que la difusión del *Carmen* se puede confinar a unas pocas representaciones (pudo haberse cantado) entre los miembros de la corte Alfonsí interesados en el conflicto quizá incluso como un momento culminante de la reconciliación entre señor y vasallo y a su recitación o canto entre los monjes clunianenses, posiblemente catalanes: no hay que olvidar las tintas negativas que se muestran contra Berenguer Ramón, fratricida.⁸⁸

La mejor prueba de su pobre circulación sigue siendo la restringida tradición que dejó su paso por la región de Cataluña: aparte de una tradición documental discutida,⁸⁹ el *Carmen* pudo haber sido conocido casi

⁸⁷ Varios ejemplos y bibliografía en Paolo Golinelli, «Negotiosus in causa ecclesiae», en *Les fonctions des Saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècle)*, Palais Farnèse, École Française de Rome, 1991, pp. 259-284, Dominique Iogna-Prat, «Hagiographie, théologie et théocratie dans le Cluny de l'an mil», en *ibidem*, pp. 241-257, Barbara H. Rosenwein, *Rhinoceros Bound: Cluny in the Tenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982 y Barbara H. Rosenwein, Thomas Head and Sharon Farmer, «Monks and Their Enemies: A Comparative Approach», *Speculum*, 66 (1991), pp. 764-796.

⁸⁸ Véase Wright, «The First Poem on the Cid», *art. cit.*, pp. 239-240.

⁸⁹ Véase *supra* nota 14.

contemporáneamente a su redacción por Martín, copista de una donación del Cid a Valencia, o por Jerónimo, clunianense beneficiado con esta donación y antes colocado en la sede episcopal valenciana por el Cid; los títulos de «Campidoctor» y «princeps», conocidos anteriormente sólo en el *Carmen*, aparecen juntos en este documento en dos ocasiones («*principem Rudericum Campidoctorem*» y «*ego Rudericus Campidoctor et principes*»⁹⁰). La maldición final en ésta (y la de otra donación posterior hecha por Jimena al mismo Jerónimo y también con Martín por escribano), que recordaba para Menéndez Pidal los usos de la cancillería francesa,⁹¹ coinciden con las maldiciones finales de las cartas de donación redactadas en Cluny. El ambiente clunianense en que se ha producido el *Carmen*, sin duda alguna, es el mismo que lo recuerda hacia los años de 1098, sin que nos quede ninguna evidencia de su recepción temprana en otros medios.

5. Final

La circunstancia política para la cual pudo haber sido escrito y una intención prioritariamente no literaria son factores que dificultan una rigurosa determinación del género al que perteneció el *Carmen*. No es por ello, evidentemente, el miembro único de una clase nueva: componentes temáticos y formales lo vinculan a una tradición biográfica importante, pero como una desviación de las normas genéricas vigentes para la época. La forma estrófica, lejos de ser un componente estático de identificación genérica, resultó ser un componente dinámico individualizador; esto también es valioso.

⁹⁰ Menéndez Pidal, «Autógrafos inéditos del Cid y de Jimena en dos diplomas de 1098 y 1101», *Revista de Filología Española*, 5 (1918), pp. 11 y 12 y *La España del Cid*, ob. cit., t. 2, pp. 868-871.

⁹¹ «Autógrafos inéditos del Cid y de Jimena en dos diplomas de 1098 y 1101», *art. cit.*, pp. 9 y 18.