



Composición y disposición del episodio del león en el *Poema de Mio Cid*

Marcos García Pérez
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN:

A pesar de la gran importancia que el episodio del león tiene en el *Poema de Mio Cid* y de la atención relativamente alta que los críticos le han prestado, algunos puntos siguen sin ser del todo aclarados. Este trabajo se propone realizar un análisis del episodio en el que se ofrezca una visión de conjunto del pasaje del león centrándose en los siguientes puntos fundamentales: el sueño del Cid, la actuación de los personajes, la estructura del episodio y la relación entre forma y contenido, que se puede atestiguar mediante un estudio de la composición del episodio, la disposición de los elementos que lo componen, la relación del pasaje con la obra en la que se inscribe y la importancia del mismo para el desarrollo de la última parte del *Poema de Mio Cid*, logrando así la unidad poética de la obra.

PALABRAS CLAVE: Cid, león, sueño, cobardía, actuación, composición, disposición, humor.

ABSTRACT:

In spite of the great importance that the episode of the lion has in the *Poema de Mio Cid* and of the relatively high attention that the critics have paid to it, some points still not entirely clear. This work intends to carry out an analysis of the episode in which a set-view of the lion's passage is offered, focusing on the following fundamental points: the dream of the Cid, the performance of the characters, the structure of the episode and the relationship between form and content, which can be attested through a study of the composition of the episode, the disposition of the elements that compose it, the relation of the passage with the work in which it is inscribed and the importance of it for the development of the last part of the *Poema de Mio Cid*, thus achieving the poetic unity of the work.

KEYWORDS: Cid, lion, dream, cowardice, actuation, composition, disposition, humor.

1. Introducción

A pesar de la gran importancia que el episodio del león tiene en el *Poema de Mio Cid* (*PMC* de aquí en adelante) y de la atención relativamente alta que la crítica le ha prestado, algunos puntos siguen sin ser del todo aclarados. El análisis del episodio se ha enfocado

Fecha de recepción: 9/04/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

desde diversas perspectivas principalmente centradas en la simbología de algunos elementos del pasaje, con especial importancia de la ropa, aunque también en lecturas relacionadas con la tradición del león en el contexto bíblico o en el contexto medieval. Pero aún no se ha realizado un análisis profundo de la composición del episodio mediante el estudio de la disposición de los elementos (personajes y león, principalmente) de modo que se ofrezca una visión de conjunto y se explique la relación entre forma y contenido. Lo que pretendo en este trabajo es, por un lado, plantear y solventar algunos de los problemas que van surgiendo a medida que se avanza sobre el texto y sobre las opiniones que la crítica ha arrojado sobre el mismo, apoyándome tanto en la bibliografía existente como en la lectura del propio texto (que siempre ha de servir de base para el análisis); y, por otro lado, tratar de dar una visión del sentido que tiene el pasaje en su conjunto. Procederé para ello de modo lineal, es decir, siguiendo el propio tiempo del relato, pues así evitaré dejar puntos importantes sin tratar.

2. El sueño del Cid

El episodio comienza con un elemento que ya es necesario resaltar: el Cid está durmiendo («durmié el Campeador», v. 2280)¹. A Bandera-Gómez (1965: 245) esto le llamaba la atención, y lo ponía en relación con otra parte del *PMC*:

En el *Poema del Cid* sólo hay dos ocasiones en las que el Cid aparece dormido. La primera vez ocurre en el episodio del ángel Gabriel. [...] Por segunda vez el Cid aparece dormido cuando el león irrumpe en su palacio de Valencia atemorizando a los circunstantes. [...] El sueño del Cid en el episodio del león [...] supone un descenso repentino en el tono generalmente elevado del *Poema*. Ciertamente que el episodio vuelve a elevarse enseguida a una altura propiamente épica, cuando el Cid se levanta y domina al león con la mirada. Surge, no obstante, la pregunta de si era realmente necesario presentar al Cid durmiendo para, acto seguido, mostrarnos a un Cid mayestático en presencia del león.

En mi opinión la presencia del sueño no supone ningún descenso en el tono de la obra. El sueño en la literatura cobra normalmente gran importancia por lo que tiene de ficcional. En el *PMC* no creo que sea usado para el mismo juego literario para el que lo reserva Cervantes en el *Quijote* (aunque el episodio del arcángel tiene algo de eso), pero sí que me parece cabal considerarlo un importante elemento literario en cuanto que las dos escenas en las que hace acto de presencia anuncian un suceso importante. Para Garci-Gómez (1978: 210) la extrañeza del sueño tiene relación con la diferencia entre las dos partes del *PMC*, que se cortan precisamente al final del cantar segundo:

Ya en el tercer verso de la segunda parte el buen observador podrá darse cuenta de que en un escenario que parece familiar se ha introducido una decoración chocante: aquel escaño precioso, usado por el Cid y su esposa para sentarse a presidir en los actos de gran solemnidad (vv. 1762, 2216), se emplea aquí como lecho donde el Cid duerme. Como en otras ocasiones en esta segunda parte las cosas no cumplen con el fin propio para el que fueron hechas. ¿Y este héroe durmien-

1.- Cito por la edición de Michael (2001), limitándome a indicar entre paréntesis el verso correspondiente.

te? En la primera parte también se dice que durmió, pero sabíamos que estaba cansado, que era después de cenar, que fue un sueño infundido por el ángel que quería decirle algo (vv. 405 sts). En la primera parte notábamos cómo los sucesos eran efectos de unas causas lógicas o psicológicas, y de pronto nos ha hecho saltar el autor de la segunda parte como de un trampolín: ¿por qué dormía el Cid y en el escaño?, ¿por qué lo que sigue al sueño? El nuevo autor tiene una manera nueva de narrar; nos esperan en su obra eventos fortuitos. Estemos atentos.

No creo que sea necesario identificar un escaño con otro pues tal comparación no tiene fundamento ni pienso que aporte nada a la lectura. Pero sí parece que Garci-Gómez intuye una idea semejante a la que antes anuncié: el sueño se presenta como un elemento extraño que provoca ciertas dudas o tensiones en el receptor, preparándolo para la escena que sigue. En cualquier caso, tampoco estoy de acuerdo con la aseveración de que en esta segunda parte el sueño del Cid no tenga justificación. Bandera-Gómez (1965: 245) así lo entendía:

En cierto sentido, nada más natural que el Cid, como cualquier guerrero de su época, duerma la siesta o descanse de las tareas bastante arduas a que su posición le obliga. Por otra parte, sin embargo, y si exceptuamos el episodio del ángel Gabriel por su carácter sobrenatural, esta manera de presentar al Cid en el Poema es extraña, precisamente porque es la única vez que ocurre. Es decir, lo extraño es la “naturalidad” de la situación. La lógica del Poema no es una lógica de sentido común; por el contrario, el desarrollo de las situaciones y la manera de presentar al Cid tienen carácter de ejemplaridad y, por consiguiente, están a cierto nivel por encima de lo ordinario.

Y aquí sí me parece que queda bastante explicada la trascendencia del suceso. Es de nuevo la idea que antes advertí: el sueño no es casual, y su aparición es necesaria para el adecuado desarrollo de la escena, como se podrá apreciar en el análisis que propongo. Por el momento creo que sobra con adelantar que, sin el sueño, el conflicto no habría tenido lugar (pues el Cid habría resuelto el problema desde el principio), y los personajes no podrían haber actuado como era preciso que lo hicieran.

3. La actuación de los vasallos

En este punto del texto vuelve a entrar el narrador, cuya presencia no ha de pasarse por alto: «mala sobrevienta, sabed, que les cunrió: / salió' de la rred e desató' el león» (vv. 2281-2282). La voz del narrador elimina toda posibilidad de subjetivismo: se toma por indudablemente cierto que lo que viene es un episodio en alguna medida negativo. Como anota Michael (2001, p. 224), «les se refiere probablemente a los infantes, el antecedente más cercano». Pero aunque se refiriera a todos los mencionados hasta entonces, el verso no perdería su sentido. Al fin y al cabo, los vasallos pasarán miedo, como se indica a continuación («En grant miedo se vieron por medio de la cort», v. 2283), y a su vez todo el episodio será el desencadenante de la afrenta de Corpes, con lo que termina siendo negativo para todos.

Algunos problemas relacionados con el apartado anterior se empiezan a presentar cuando los personajes, instigados por la aparición del león, comienzan a actuar. Los va-

sallos del Campeador son los primeros en tomar posición. De respetar la jerarquía establecida, el Cid debería ser el primero en actuar y solventar el problema, pero recupero aquí lo dicho anteriormente: el sueño es fundamental para la construcción del episodio, pues permite la actuación de otros personajes cuya imperfección impida una solución demasiado rápida. En los dos versos que describen este movimiento («enbraçan los mantos los del Campeador / e çercan el escaño e fincan sobre so señor», vv. 2284-2285) la disposición de los componentes está nuevamente calibrada: se describe un elemento que, como se verá más abajo, cobra gran importancia, los «mantos»; se utiliza una referencia que recuerda la relación entre la mesnada y el Cid, «los del Campeador»; se recupera el elemento del escaño, que lo pone en relación directa con la figura del Cid durmiendo; y finalmente se da la esencia de la actuación: los vasallos protegen al Cid. Cabe recordar aquí la opinión de Leo (1959: 297, n. 8):

... me parece insatisfactoria una interpretación por lo visto generalmente aceptada: la que supone que los caballeros, al acudir en torno al Cid, tratan de protegerlo. Lo que yo creo es que ellos —que “en grant miedo se vieron” (v. 2283)— acuden al Cid para protegerse a sí mismos, sintiéndose más seguros en la proximidad de quien es superior a todos, hasta cuando duerme.

Olson (1962: 501, n. 7) se oponía a esta opción, ya que «to do this, however, requires him to explain away v. 3335, and I do not believe he has been able to do so successfully». Hook opinaba igual (1976: 557). Y yo también considero que esta búsqueda de protección por parte de los vasallos no se puede defender con el texto en la mano, pues en ningún momento se sugiere algo parecido. Como bien recuerda Olson, Pedro Bermúdez lo deja bien claro: «Nós çercamos el escaño por curiar nuestro señor» (v. 3335). Aún Hook sugería otra lectura: para él la pregunta que hace el Cid cuando despierta («¿Qué ‘s esto, mesnadas, o qué queredes vós?», v. 2294) podría ser interpretada como un instante de duda por parte del héroe, que al verse rodeado en el momento de despertar creería que había sido víctima de una conspiración insurgente. Yo opino igual que Boix Jovaní (2012: 19): «... los soldados no pensaron en abandonar a su señor en ningún momento». Ambas propuestas, la de Leo y la de Hook, presentan problemas: en el caso de Hook parece que la duda del Cid se sale completamente del tono general del poema, y habría que conceder a ese pasaje (más bien a ese verso en particular) una profundidad psicológica y una ruptura de la unidad de la obra que no creo que esté justificada. Simplemente es una lectura posible, pero que parece no encajar demasiado bien con el pasaje ni con la obra en que se inscribe, y para la que hay que suponer cierta información que no se da en el poema. Por su parte, la propuesta de Leo adolece aparentemente de un error: si los vasallos buscaban la protección del Cid, ¿por qué no lo despertaron? ¿Por qué se colocan entre él y el león? No parece haber explicación posible para esto, aunque hay que admitir que estas mismas dudas se pueden extender a la lectura general del pasaje. Si los vasallos del Cid pretendían protegerlo, ¿por qué lo dejan durmiendo? Creo que hay algunas alternativas plausibles, que presentaré a renglón seguido.

Podría pensarse que los vasallos despiertan al Cid, pero que esto no se cuenta. Esta opción me parece la menos factible pues el verso 2292 («En esto despertó el que en buen ora nació») sugiere que el Cid se despierta por su cuenta, quizás por el ruido de la escena,

aunque tampoco se descarta que justo en ese momento el sueño terminase por sí solo, sobre todo si se recuerda su uso como elemento literario (es decir, la concreta disposición que le ha reservado el poeta). También existe la posibilidad de que los vasallos no tuvieran tiempo de reaccionar, pues aunque el Cid se despierta varios versos después, el tiempo de la narración que corresponde a los infantes puede estar sucediendo de forma simultánea. Todas estas dudas parecen lícitas en tanto que en ningún momento se especifica el tiempo que transcurre desde la aparición del león hasta el despertar del Cid. Pero en cualquier caso, incluso con la lectura habitual (el Cid se despierta por su propia cuenta y sin que los otros personajes tengan tiempo de despertarlo), que por otro lado considero la más lógica, hay otros factores que ayudan a dar sentido a la escena. La pregunta que el Cid hace a sus vasallos recalca el contraste entre la tranquilidad del héroe y la tensión de los otros personajes, lo cual es esencial para el desarrollo del pasaje. Los vasallos, que sí están en tensión y temen al león, protegen a su señor y no lo despiertan porque representan, en la división propuesta por Schafler (1977: 48), el elemento de *fortitudo*, que no tiene por qué darse siempre en forma de fuerza física, sino más bien de valentía. Los vasallos son tan extremadamente fieles que son capaces de sacrificarse para preservar al Cid como la figura idealizada que es en el *PMC*² o, más sencillamente, para no molestar al héroe por un problema que él debe considerar una nimiedad, como demuestra más adelante. Pero en ningún momento dudan en admitir su miedo ante el león: «Ya señor ondrado, rrebata nos dio el león» (v. 2295), reconociendo en todo momento su inferioridad con respecto a su señor. Es curioso, no obstante, que a pesar de la fidelidad que profesan al Cid, los vasallos tienen «a maravilla» (v. 2302) el poderío demostrado por el héroe. Pero aquí no debe verse una minusvaloración del poder del Cid por parte de su mesnada sino, como se verá más abajo, un ambiente que efectivamente roza lo maravilloso.

4. La actuación de los infantes

4. 1. Disposición de los componentes

Tras la descripción del movimiento de los vasallos, el narrador relata la actuación de los infantes. Fernando «metió's so 'l escaño, tanto ovo el pavor» (v. 2287) mientras que Diego «[t]ras una viga lagar metió's con gran pavor» (v. 2290). La actuación en sí es muy sencilla pero, como se verá más abajo, las implicaciones y consecuencias que genera son de gran relevancia. Por el momento cabe destacar que las palabras utilizadas para describir a los infantes en esta escena son tan justas y concisas como lo permite el contenido del mensaje que se transmite. Al inicio del episodio se habían mencionado al Cid, a sus vasallos y a los infantes, por ese orden. Más adelante se presenta al Cid durmiendo, a los vasallos protegiéndolo y a los infantes huyendo. Justo después el orden vuelve a repetirse, con ligeras variantes (que se explorarán más abajo), pivotando sobre la figura del león en una suerte de estructura quiásmica: el Cid se despierta (v. 2292), son mencionados los vasallos por el narrador (v. 2293), por el Cid (v. 2294) y por fin se les da voz (v. 2295); en

2.- Es cierto que Pedro Bermúdez se caracteriza en ocasiones por desobedecer al Cid, pero eso está justificado por dos razones: es una parte esencial de su carácter, que juega un papel importante en el episodio de las Cortes, y además siempre desobedece a favor del héroe; es decir, que todo acaba fluyendo en el mismo sentido.

el centro se describe la resolución de la tensión provocada por la figura del león (vv. 2296-2301)³. Y se da la vuelta al esquema: los vasallos, que han presenciado la escena, son los que se maravillan y vuelven al palacio (vv. 2302-2303). Y después es el Cid (v. 2304) el encargado de llamar a los infantes (vv. 2304-2310), que habían sido mencionados por última vez justo antes del núcleo de la escena. La estructura que se presenta toma por tanto la siguiente forma:

infantes > Cid > vasallos > león < vasallos < Cid < infantes

La simetría no es caprichosa. Los infantes aparecen en los márgenes precisamente porque han huido de la escena. El Cid, que realmente domina toda la acción, sirve además de conexión entre las dos partes: el núcleo de la tensión y los elementos negativos, permitiendo así realizar el contraste que tanta importancia cobrará después. Los vasallos funcionan aquí como observadores, pues finalmente no hacen sino admirar la figura del Cid, aunque realizan una actuación breve (pues no podían presentarse como observadores pasivos) que ya se ha analizado más arriba. Y finalmente el león es el núcleo temático del pasaje, y por ello ocupa una posición central.

4. 2. *El uso de la metáfora*

Cabe destacar, además, la presencia de ciertas metáforas que dominan gran parte de la escena, aportándole unidad y ayudando a reforzar su sentido. La explicación de corte más general que aportan Deyermond y Hook (1979: 372-373) me parece acertada:

The initially favorable impression they [los infantes] create [en los versos 2211-2212] is soon destroyed by the episode of the lion, where they display the greatest cowardice while the *mesnada* reveal their worth and the Cid demonstrates his superiority to them all. This hierarchy of character is conveyed in part by clothing imagery. While the *mesnada* use their cloaks defensively wrapped round their arms («Enbraçan los mantos los del Campeador,» 2284), and the Cid shows his lack of concern for the escaped beast by approaching it with his cloak worn in the normal manner round his neck («El manto trae al cuello,» 2297) —in fact constituting an encumbrance—, the cowardice shown by Diego in diving behind a winepress results in a surely symbolic stain on his garments («El manto & el brial todo suzio lo saco,» 2291). The importance attached to this is shown by the fact that the unfortunate Diego is reminded of his humiliation by Martín Antolínez during the court scene (3366). Given this, there is a certain irony in the fact that, soon after the lion episode, the Infantes' prosperity, deriving from their association with the Cid, should be expressed partly in terms of clothing [...] [cita los versos 2468-2472]. Later, they receive more clothes from the Cid as part of the dowry for his daughters [...] [cita los versos 2572-2574]. The manipulation of contrast and irony in the clothing references associated with the Infantes prepares us for the cluster of these images in the *afrenta de Corpes*. A reference to the lion episode (2719) is followed immediately by the Infantes' removal of their

3.- Según Spitzer (1938: 529-530) «l'art de rester beaux et mesurés vis-à-vis du danger [...] c'est l'attitude du Cid dans l'épisode en question». Pero no creo que en ningún momento el Cid se enfrente a un peligro. Como se está observando en este análisis, el león está colocado en su sitio no como amenaza que el héroe tenga que superar, sino como simple motor de la historia.

wives' cloaks [...] [cita los versos 2720-2721]. The juxtaposition is surely deliberate: the Infantes, in whose case dishonor has been symbolized by the stain on Diego's cloak, now prepare to dishonor the Cid's daughters by removing their cloaks and leaving them in their undergarments preparatory to flogging them.

Aquí mencionan uno de los temas fundamentales: la ropa. Efectivamente, el ropaje de cada figura cumple una clara función organizadora. Alonso (1956: 160) ya hacía notar que en la *Primera Crónica General* y en algunos versos de Quevedo la simbología se acenúa al cambiar el lugar donde se esconde Diego por otros lugares⁴ y al ofrecer otras descripciones que marcan más la suciedad de sus ropas⁵. Para Olson (1962: 502) la mancha del traje de Diego podría representar su corrupción⁶. Además de la importancia de la ropa, los propios Deyermond y Hook (1979: 369) resaltaron en el mismo sentido el uso metafórico de las puertas:

[...] when the Infantes put their own safety above their duty to the Cid, Fernando finds no door that will lead him to a hiding-place [...]. While Diego appears to be more successful, the appearance is deceptive. The door leads him to ignominy and ridicule [...]. When the Infantes try to assert themselves in the Toledo court scene, this is one of the accusations hurled at them by the Cid's lieutenants...

Continuar sobre el mismo tema resultaría baladí. Está claro que los «mantos» son aquí una representación exterior, física, de la caracterización interna de cada personaje o grupo de personajes. La frecuencia con la que aparece mencionado el ropaje ya es motivo suficiente para prestarle especial atención. Los vasallos cumplen su función de protección: «enbraçan los mantos los del Campeador» (v. 2284). Diego, que se mete tras la viga del lagar, «el manto e el brial todo suzio lo sacó» (v. 2291), igual de sucio que su honor tras esa misma acción. Y el Cid, mostrando su poder, «el manto trae al cuello» (v. 2297), pues sabe que el león no supone para él ningún peligro. Y en todo este juego, una nota de humor: cuando los infantes vuelven a escena «assí vinieron sin color» (v. 2306). En lugar del rostro colorido y la ropa limpia la presencia del león ha obrado en ellos el trastorno de valores: la ropa sucia, el rostro «sin color».

4.- La crónica dice lo siguiente: «Et quando ellos le vieron, començaon todos a se rebatar a muy grant priessa. Et los infantes de Carrion quando lo vieron, mostraron mayor miedo que quantos allí estauan; et Fernant Gonçales non cato por el Çid nin por los que y estauan, et fuesse meter so el escanno; et Diego Gonçales salio por vn postigo que auie en el palacio, et salto en vn corral que auie bien tres tapias ayuso -et el lugar non era tan linpio como auie menester- et al salto que fizo non se pudo tener en los pies et cayo, et vntaronsele los ynoios. Et las otras conpannas del palacio, los mantos sobraçados, llegaron derredor del escanno del Çid. Et al roydo acordo el Çid, et vio como el leon vinie contra el, et alço la mano et dixo: «¿que sera esso?» Et el leon quando oyo su palabra, estido quedo» (Menéndez Pidal, 1977: 603a). En el romancero del Cid también parece presidir esta idea. En la recopilación de Michaelis (1871: 242-316) se recogen abundantes formas, de las cuales doy a continuación una breve muestra: «Por un postigo se ha entrado / Que salia á un corral. / Con el temor que ha llevado / Cayó en un lugar asaz / Dishonesto y perfumado» (1871: 242); «Diego, el mayor de los dos, / Se escondió á trecho mas largo / En un lugar tan lijoso / Que no puede ser contado» (1871: 243).

5.- En el caso de Quevedo de forma escatológica. Los versos que cita Alonso son los siguientes: «Apenas Diego y Fernando / le vieron tender la zarpa / cuando hicieron sabidoras / de su temor a las bragas». Quevedo le sacó bastante partido a la broma con su habitual manejo del lenguaje, como se muestra en estos versos: «El mal olor de los dos / al pobre león engaña / y por cuerpos muertos deja / los que tal perfume lanzan. / A venir acatarrado / el león, a los dos mata, / pues de miedo de el perfume / no les siguió las espaldas» (Sáez, 2014: 361). También en los siguientes: «Ya que Colada no os fizo / valiente aquesta vegada, / fágavos colada limpio: / echaos, buen conde, en colada» (Sáez, 2014: 363).

6.- Para un tratamiento más general de la simbología de la ropa en el episodio véase Hook (1976: 563), West-Burdette (1987: 55-66), Grieve (1979: 47) y Disalvo (2007: 76-77).

4. 3. *La cobardía de los infantes*

En cuanto que la cobardía es uno de los principales elementos organizadores en este episodio, me parece importante citar aquí la opinión de Garci-Gómez (1975: 198-199, n. 48):

No creo que al autor le interesara exponer a unos infantes «cobardes» (bajo todos los conceptos lo hubieran sido de haberse asustado de un ratón, pero no de un león fiero), sino a unos Infantes egoístas y desinteresados por el bienestar de la familia de Valencia. Que no eran de naturaleza *cobardes* lo demostrarían a la hora de los retos del final.

Aunque pueda parecer una nimiedad, la propuesta de Garci-Gómez suscita aquí un problema de gran calibre en cuanto que, de no ser «cobarde» la actuación de los infantes, se estaría planteando una ruptura en la unidad de la obra. Walker (1977: 23), en una línea semejante, sugería que los infantes no actúan con cobardía sino con prudencia, añadiendo:

But it should be remembered that what provokes the Cid's men to laughter is more the Infantes' dirty and bedraggled appearance as they emerge from their hiding-places than their fleeing from the danger. [...] I do not see any real contradiction between this pattern of behaviour and the Infantes' conduct in the final duels. They try every devious means they know to get out of fighting: they attempt to get the duels postponed, they have them transferred to Carrión, they consider having the Cid's champions treacherously murdered. Eventually, however, they realize that they must fight, and at this point they put on as good a face as they know how, because their reputation once again depends on it. [...] As in the battle against Búcar, the Infantes have ample time to weigh their fear against their reputation, and once again reputation wins.

Para Montaner (2011: 925), «lo grotesco de toda su actuación [la de los infantes] aquí deja claro que no se trata de un comportamiento mesurado, siempre objeto de aprecio en el *Cantar*, sino de una acción degradante contemplada con satisfacción festiva». Y yo también opino que los infantes, al ser presentados como figuras negativas, no pueden tener justificación. Actúan con cobardía, pues sin ella el elemento humorístico y el contraste entre los personajes no se daría. Como dice Walker, en los retos finales luchan, pero tratando siempre de evitar el conflicto (he ahí la cobardía). Siempre se superponen a la cobardía el egoísmo y el interés personal (por eso considero que falla la propuesta de Garci-Gómez) que les obliga a dar la cara aun a riesgo de perder la vida, pues seguir viviendo con la deshonra sería aún peor. No hay aquí incongruencia, sino una medida lucha de valores (negativos), cuyo punto de partida se encuentra en un único elemento activador: el suceso del león.

Desde los primeros comentadores de este pasaje se viene atestiguando la misma idea esencial con diversas variantes. Ya Rajna (1884: 463, n. 2) comprendía que el episodio muestra «non il coraggio e la forza dell'eroe, bensì la cobardia degli *Infantes de Carrión*». Menéndez Pidal (1913: 37) sostenía una idea parecida: «En el Cid no se trata del héroe que mata al león [...] ni se pretende tanto revelar el valor del héroe [...] cuanto descubrir la cobardía de los infantes de Carrión». Y también Spitzer, quien introdujo la idea del león como «árbitro moral» (1938: 529-530) y quien opinaba que «[e]l león es el agente catalítico que separa las fuerzas del bien y del mal» (1962: 13). Por su parte, Cirot (1945: 133),

Bowra (1952: 498), Moon (1963: 703-704) y López Estrada (1982: 232) destacaron la importancia del elemento humorístico de cara al público, quien se convierte en partícipe al reírse, junto a los vasallos del Cid, de los infantes. Y es precisamente un elemento cómico con estas características el que, según Chasca (1972: 101-103) y Oleza (1972: 229-230), aparece en cada cantar (el pasaje de las arcas de arena en el primero, el episodio del conde de Barcelona en el segundo), uniendo así la escena del león con la estructura general de la obra.

5. Contraste entre personajes

Siguiendo en parte la idea propuesta por Spitzer (1938: 529) del león como «árbitro moral»⁷, una parte de la crítica⁸ ha destacado, en ocasiones por encima de la comentada comicidad del episodio, la importancia del contraste entre las figuras presentes.

En el mismo inicio del cantar tercero, incluso antes de mencionar el sueño, se puede apreciar que la disposición de los elementos está perfectamente medida: «En Valençia seí Mio Çid con todos sus vassallos, / con él amos sus yernos los ifantes de Carrión» (vv. 2278-2279). Hook (1976: 559) se dio cuenta de la constante yuxtaposición de los nombres del Cid, la mesnada y los infantes, que ya se atestigua en los versos iniciales. Esta oposición a nivel de lenguaje es un claro trasunto de la relación que existe entre las figuras que corresponden a dichos nombres. Se puede apreciar este contraste en el episodio de las Cortes, como apunta el propio Hook, cuando Pedro Bermúdez recuerda la escena del león a los infantes para exponerlos ante los presentes: «Quando se tornó el buen Campeador, / a sos vassallos violos aderredor / demandó por sus yernos, ¡ninguno non falló!» (vv. 3340-3342). Pero, más allá de la mera oposición de los términos, el contraste se corrobora más adelante, en el desarrollo mismo del episodio.

La secuencia, como se vio en los primeros apartados, está ordenada en función de la relación existente entre las figuras que actúan. Pero aquí, en lugar de aparecer el Cid en primer lugar, se comienza por relatar la reacción de los vasallos (vv. 2284-2285), después la de los infantes (vv. 2286-2291) y después la del Cid (vv. 2292 y siguientes). Esto se debe a que es imprescindible que el Cid sea el último para dejar un tiempo en el que se aprecien las reacciones de los otros personajes. Es cierto que esto también se podría haber conseguido mediante una inversión simétrica (infantes < vasallos < Cid), pero el orden que se da en el pasaje tiene sentido: estos fragmentos están ordenados de mayor a menor

7.- Ampliando esta idea, una parte considerable de la crítica ha llegado a lecturas alegóricas del episodio. Hart (1962: 170, n. 23) consideraba la escena como representación de la victoria del bien sobre el mal, comparándolo con el episodio de Sansón y el león (Jueces, 14: 5). Bandera-Gómez (1965: 249-251, 1966: 203-204 y 1969: 173-176) propuso una serie de identificaciones simbólicas, algunas de las cuales fueron rechazadas por Hook (1976: 554, n. 1). No obstante, la comparación del Cid con la figura del león, propuesta por Bandera-Gómez, basada en la creencia medieval de que los leones dormían con los ojos abiertos, se vería reforzada por el posible juego de palabras entre *sidi* (mi señor) y *asedi* (mi león) detectado por Epalza (1977: 71-75) y Marcos Marín (1997: 415). Walsh (1971: 170-171) y Burke (1991: 78-87 y 1992: 137) relacionaban la escena con la tradición del león irreverente, aunque para Deyermond (1973: 68) la alegoría no tendría relación con una tradición literaria sino con la idea generalizada del león como rey de los animales. Garci-Gómez (1975: 172-198) hace una recopilación bastante completa de las diferentes tradiciones con las que se puede comparar el episodio.

8.- En concreto Rull (1982: 22), López Estrada (1982: 235-236), Smith (1984: 299), Montaner (1987: 324, 1993: 596-597 y 2011: 925), Burke (1992: 136), Bustos Tovar (2005: 240), Hart (2006: 32) y Guarner (2007: 195-196).

número de figuras (varios vasallos > dos infantes > el Cid) y también de menor a mayor importancia en el relato (los vasallos, sin caracterizar, una masa de hombres que sigue al Cid > los infantes, principal figura de los males del Cid > el Cid, figura principal en todo el *PMC*). Pero también se aprecia un orden que favorece el contraste: por un lado, la reacción de los vasallos se enfrenta en la narración con la de los infantes; por otro lado, los infantes son precisamente los personajes que se oponen diametralmente al Cid. Como notó Hook (1976: 563):

The reactions of the lion in fact form three distinct, mutually contrasted levels: the loyalty of the *mesnada* contrasts with the treasonable cowardice of the Infantes; and when the degrading panic of the latter is at its height, the Cid's action in approaching the lion throws the moral inferiority of the Infantes into yet greater relief and also shows his superiority over his own followers...

De este modo, dejar a los infantes entre la reacción de los vasallos y el despertar del Cid es el único modo de establecer el contraste sin violar los parámetros establecidos (es decir, la importancia de ciertos componentes como el sueño y el león); si se recuerda aquí la disposición quiásmica de elementos que se propuso más arriba, la estructura del pasaje cobra pleno sentido en relación con el propio mensaje que transmite:

- A) vv. 2278-2279: Mención de los personajes por el orden de honra que tendrán más adelante: Cid > vasallos > infantes.
- B) vv. 2280-2281: Se prepara la escena: el sueño del Cid (mención del primer personaje en la serie aducida, que aquí estará «desactivado» para que se pueda producir el conflicto), el escaño y la voz del narrador anunciando el suceso negativo.
vv. 2282-2285: Actuación de los vasallos. Mantos sobre el brazo. Alrededor del escaño.
- C) vv. 2286-2291: Actuación de los infantes. Mantos sucios. Bajo el escaño.
vv. 2292-2293: «Reactivación» del Cid.
vv. 2294-2295: Los vasallos le informan de la situación.
- D) vv. 2296-2301: Actuación del Cid. Manto al cuello. En pie. Solución del conflicto del león.
vv. 2302-2303: Perspectiva de los vasallos. Maravilla.
vv. 2304-2305: El Cid pregunta por los infantes.
vv. 2306-2310: Situación deshonrosa de los infantes.

Como se puede apreciar, ambas estructuras se unen y superponen. La ya mencionada serie decreciente (Cid > vasallos > infantes), resumida en (A) y desarrollada en (B), se une en su último punto con el primero de la estructura simétrica (infantes > Cid > vasallos > león < vasallos < Cid < infantes), que comienza en (C) y cuyo eje central (el león) se encuentra en (D). A su vez, el hecho de que el Cid tenga que despertarse e informarse de la situación le resta peso a su primera incorporación⁹, pero rápidamente resuelve el conflicto revirtiendo la estructura y moviendo el foco hacia el nuevo conflicto, los infantes, con el

9.- Aunque esto es inevitable debido a la fundamental importancia, como he recalado varias veces, que el sueño tiene para el correcto desarrollo del episodio.

cual acaba el episodio. Si a este esquema se añade que, como dije más arriba, la contraposición de los infantes al Cid y sus vasallos crea mucho mayor contraste que la serie decreciente, queda justificada la aparición de esta superposición y unión de estructuras que no obstante no resta valor al pasaje. Lo que expresa este cruce de disposiciones es precisamente la riqueza de valores que condensa el episodio, cada uno de los cuales requiere de un orden preciso para establecer la relación entre forma y contenido. Visto así, el episodio no podía haber dicho más con menos recursos sin afectar a esta relación o a la calidad del mensaje que transmite. De forma resumida, la serie decreciente (A, B y primer punto de C) muestra un aviso de la escala de valores con la que terminará el episodio; el sueño del Cid provoca una contraposición (último punto de B y C) entre la figura negativa (los infantes) y las figuras positivas (los vasallos y el Cid), cada uno contrastado por un flanco; la serie simétrica (C y D, funcionando este como pivote central) deja clara la disposición de los personajes: los infantes huyendo, los vasallos como intermediarios y testigos, el Cid enfrentado directamente con el conflicto, es decir, el león; y el final de esta misma serie (D), que recupera a los infantes por boca, precisamente, del Cid, va desde el centro del episodio, ahora ya resuelto, hasta el final del pasaje y la entrada en el nuevo cantar, terminando con el elemento principal del mismo: los infantes avergonzados y vengativos.

Montaner (1993: 596-597 y 2011: 924-927) apuntaba además otro aspecto importante: los infantes, que normalmente actúan como uno solo, presentan tal grado de pavor que ni siquiera atienden a su propio hermano, haciendo así superlativa la cobardía, que llega a hacerles perder su propio «ser», es decir, esa unidad constante que se acompaña del repetido «amos a dos». Teniendo en cuenta la importancia, en el *PMC*, de las parejas de personajes que actúan como uno (Raquel y Vidas, Elvira y Sol, Diego y Fernando), parece que hay que dar cuenta de esto de algún modo. En mi opinión no hay que suponer que aquí se rompe la unidad compositiva del poema, sino que puede explicarse el suceso por superposición de estructuras: sobre la estructura de la unidad de ambos personajes, se impone la necesidad de mostrar dos facetas: por un lado, la ropa como muestra física de la cobardía de los infantes, representada en Diego; por otro lado, como expresó Olson (1962: 502), una relación directa entre la honra y la posición de los infantes:

What I would suggest is that Ferrán Gonçálvez, in taking refuge beneath the Cid's chair, has in the most literal and spatial sense symbolized his own inferiority to Roy Díaz, not merely in this one instance but within the whole hierarchy of merit, and therefore symbolized also the lower position in the hierarchy of honor which he ought by right to hold.

La disposición espacial de las figuras es trasunto directo de su posición figurada en la escala de la honra: los infantes, representados en este sentido por Fernando, en el punto más bajo, precisamente bajo el escaño del Cid (v. 2287); los vasallos, protegiendo al Cid del león, a una altura similar a la fiera (v. 2285); y el Cid, que se pone en pie y se eleva sobre todos: sobre los infantes en grado máximo, sobre sus vasallos en cuanto que es la representación máxima de todo lo que ellos son de forma parcial, y sobre el mismo árbitro, el león, que reconociendo la superioridad del Cid se deja arrastrar sin oponer resistencia¹⁰.

10.– Sin caer en una lectura alegórica creo que también la religión podría jugar aquí un papel importante, si bien siempre en un segundo plano. Spitzer (1948: 114) proponía que Valencia es en este contexto una suerte de Jerusalén, es decir,

Tras la solución del conflicto principal del pasaje se puede comenzar a apreciar la importancia que este cobra en la obra:

- a) El factor humorístico, como indiqué más arriba (siguiendo las ideas de Chasca [1972: 101-103] y Oleza [1972: 229-230]), lo sitúa en una nueva parte (nuevo cantar) del poema, cuyas necesidades de representación no solo se atestiguan en la posible imposición de la estructura tripartita sobre la división binaria original, sino que además se aprecian en las notas cómicas que van aflorando en el relato y que son necesarias para evitar fragmentos solemnes de excesiva longitud que provoquen el hastío del público.
- b) La posición precisa que ocupa en el PMC en ningún caso se puede obviar. Relacionado con la propia formación de las distintas partes de la obra, el cantar tercero, que en cualquier caso fue el último en componerse, se inicia con un episodio que le aporta la base de su propia existencia. Se crea aquí la razón de ser de la Afrenta de Corpes, pasaje central del cantar tercero, que llevará directa e inexorablemente al desenlace de la obra. Esta idea se corrobora con un análisis del texto: comienzan las burlas por parte de los vasallos («non viestes tal juego commo iva por la cort», v. 2307) que a pesar de la acción reparadora del Cid («mandó lo vedar Mio Çid el Campeador», v. 2308) terminan sembrando el odio en los infantes («Muchos' tovieron por enbaídos los ifantes de Carrión, / fiera cosa les pesa d'esto que les cuntió», vv. 2309-2310). A partir de aquí los infantes toman por burla las palabras del Cid («Por bien lo dixo el Çid, mas ellos lo tovieron a mal», v. 2464), lo cual es inevitable pues las posiciones y las actitudes de cada personaje han sido establecidas de forma ineludible en el episodio del león. Finalmente, tras haber reiterado este peligroso juego entre las burlas y los malentendidos («Por aquestos juegos que ivan levantando / e las noches e los días tan mal los escarmentando, / tan mal se conseiaron estos iffantes amos», vv. 2535-2537) los infantes llevan a cabo su perversa idea, acordándose constantemente de la causa que les lleva a ello: el suceso del león («ante que nos rretrayan lo que cuntió del león», v. 2548; «antes que nos rretrayan lo que fue del león», v. 2556; «nós vengaremos por aquésta la [*desondra*] del león», v. 2719). El león y los infantes de Carrión terminan cobrando tanta importancia como soporte del relato que podría llegar a parecer que ambos elementos, cuya rima gobierna el cantar tercero, hubieran sido creados *ex profeso*, y no transformados a partir de una tradición literaria y de una base histórica, respectivamente.
- c) Los dos puntos se unen al fin entrelazando la estructura interna del episodio con la estructura externa de la obra, como se puede apreciar en el funcionamiento del humor en el pasaje, en el desarrollo del cantar tercero y en la estructura general del PMC.

Antes de terminar, para sostener una última nota que ha de converger en la conclusión con lo dicho hasta ahora, no puedo dejar de apuntar que aparece en este episodio un va-

una tierra que todo cristiano tiene el deber de proteger frente a los infieles. Como recordaba Hart (1962: 171) los vasallos protegen al Cid mientras que los infantes no, de la misma manera que los vasallos defienden Valencia frente a los moros y los infantes no. Este rasgo, que conecta de forma directa con la cobardía de los personajes, también ayuda a reforzar la permutación de valores. Los infantes estaban *a priori* por encima del Cid y su mesnada debido a su posición social. Pero el cristianismo, omnipresente en la sociedad que les da esa misma «altura», se ve aquí transgredido por estos personajes, de modo que el Cid y sus vasallos son considerados ahora mejores cristianos que los infantes. La tensión que se crea entre estos dos polos (frente a la sociedad: infantes > Cid y vasallos / frente a Dios: Cid y vasallos > infantes) será en parte el sostén de la urdimbre poética que se tendrá que resolver al final de la obra.

lor que en cierta forma preconiza la victoria del Cid al final del poema. Menéndez Pidal (1970: 26-28) consideró el episodio «ficticio», al igual que el del ángel y el de las arcas. Pero es necesario matizar lo que aquí significa ficticio. No se está planteando el episodio como algo completamente inverosímil al estilo de las *chansons* francesas, aunque hay que admitir que cuesta aceptar la completa verosimilitud de una escena como esta. Castro (1973: 35) explicó esta particular situación con una conocida fórmula: «El Campeador histórico se despegaba del suelo y hace rumbo a la maravilla, al mito». Esta idea une aquí ambos planos: la disposición geométrica de los elementos y la muy equilibrada posición de la escena entre los límites de lo posible y lo imposible. Pero aún me parece que deja más clara esta unión el comentario de Luveluk (1973: 386), quien apunta al instante preciso en el que toda la tensión del episodio está concentrada, y añade un matiz («casi») cuya precisión es digna de poeta: «se levanta el Cid a una altura casi sobrehumana». De esta manera se han logrado trasponer los valores iniciales: el Cid asciende en valor a los ojos de todos mientras que los infantes, literalmente, «caen» de su posición. Lo único que mantiene la tensión en el resto del cantar es la discrepancia existente entre la posición social de los personajes y su nueva posición en la escala de la honra, lo cual tendrá que resolverse con el propio discurrir de los acontecimientos.

Bibliografía

- ALONSO, D., «Estilo y creación en el Poema del Cid», *Antología Crítica*, Madrid, Escelicer, 1965, pp. 147-175.
- BANDERA-GÓMEZ, C., «El sueño del Cid en el episodio del león», *Modern Language Notes*, LXXX-2 (1965), pp. 245-251.
- , «Reflexiones sobre el Carácter Mítico del *Poema de mio Cid*», *Modern Language Notes*, LXXXI-2 (1966), pp. 195-216.
- , *Poema de Mio Cid: poesía, historia y mito*, Madrid, Gredos, 1969.
- BOIX JOVANÍ, A., «Aspectos maravillosos en el *Cantar de Mio Cid*», *Boletín de Literatura Oral*, II (2012), pp. 9-23.
- BOWRA, C. M., *Heroic Poetry*, London, Macmillan & Co, 1952.
- BURKE, J. F., *Structures from the Trivium in the Cantar de Mio Cid*, Toronto, University of Toronto, 1991.
- , «La lógica de la imagen animal en el *Cantar de Mío Cid*», *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 133-138.
- BUSTOS TOVAR, J. J. de, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Alianza, 2005.
- CASTRO, A., «Poesía y realidad en el *Poema del Cid*», *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 29-44.
- CHASCA, E. de, *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Gredos, 1972.
- CIROT, G., «L'épisode des infants de Carrion (L'affaire du lion et la scène des adieux) dans le *Mio Cid* et la *Chronique Générale*», *Bulletin Hispanique*, XLVII (1945), pp. 124-133.
- DEYERMOND, A., «Structural and stylistic patterns in the *Cantar de Mio Cid*», *Medieval studies in honor of Robert White Linker*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 55-71.
- y HOOK, D., «Doors and cloaks: Two image-patterns in the *Cantar de Mio Cid*», *Modern Language Notes*, XCIV (1979), pp. 366-377.
- DISALVO, S., «Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia», *Olivar*, VIII-10 (2007), pp. 69-86.
- GARCI-GÓMEZ, M., «*Mio Cid*». *Estudios de endocrítica*, Barcelona, Planeta, 1975.
- (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Cupsa, 1978.
- GRIEVE, P. E., «Shelter as an image-pattern in the *Cantar de Mio Cid*», *La Corónica*, VIII-1 (1979), pp. 44-49.
- HART, T. R., «Hierarchical patterns in the *Cantar de Mio Cid*», *Romanic Review*, LIII (1962), pp. 161-173.
- , *Studies on the Cantar de Mio Cid*, London, University of London, 2006.
- HOOKE, D., «Some Observations upon the Episode of the Cid's Lion», *The Modern Language Review*, LXXI-3 (1976), pp. 553-564.
- LEO, U., «La 'Afrenta de Corpes' novela psicológica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII 3-4 (1959), pp. 291-304.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia, 1982.
- LUVELUK, J., «Adiciones a las notas», *Poema de Mio Cid*, texto fijado por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Rodas, 1973, pp. 355-401.
- MARCOS MARÍN, F. A., *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poema de Mio Cid*, Madrid, La lectura, 1913.
- , *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, Edhasa, 1970.
- , *Primera Crónica General. IIº tomo*, estudio de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1977.
- MICHAEL, I., *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 2001.
- MICHAELIS, C., *Romancero del Cid*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1871.

- MONTANER, A., *Poema de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993.
- , «El Cid: mito y símbolo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVII (1987), pp. 121-340.
- , *Cantar de Mio Cid*, Madrid/ Barcelona, Real Academia Española/ Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- MOON, H., «Humor in the *Poema del Cid*», *Hispania*, XLVI- 4 (1963), pp. 700-704.
- OLEZA, J., «Análisis estructural del humorismo en el *Poema del Cid*», *Ligarzas*, 4 (1972), pp. 193-234.
- OLSON, P. R., «Symbolic Hierarchy in the Lion Episode of the *Cantar de Mio Cid*», *Modern Language Notes*, LXXVII, 5 (1962), pp. 499-511.
- PORRAS COLLANTES, E., «Descripción funcional del *Cantar del Cid*», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXII (1977) pp. 660-691.
- RAJNA, P., *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, G. C. Sansoni, 1884.
- RULL, E., *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982.
- SÁEZ, A. J., «El Cid en la poesía de Quevedo: tres romances y algo más», *La Perinola*, XVIII (2014) pp. 351-368.
- SCHAFLER, N., «*Sapientia et fortitudo* en el *Cantar de Mio Cid*», *Hispania*, LX (1977), pp. 44-50.
- SMITH, C., *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1984.
- SPITZER, L., «Le lion arbitre moral de l'homme», *Romania*, LXIV-256 (1938), pp. 525-530.
- , «Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II-2 (1948), pp. 105-117.
- , *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1962.
- WALKER, R. M., «The infantes de Carrión and the final duels in the *Poema de mio Cid*», *La Corónica*, VI, 1 (1977), pp. 22-25.
- WALSH, J. K., «Religious motifs in the early Spanish epic», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI-4 (1971), pp. 165-172.
- WEST-BURDEITE, B., «Gesture, concrete imagery and spatial configuration in the *Cantar de Mio Cid*», *La Corónica*, XVI-1 (1987), pp. 55-66.

