

Las mujeres del Cid: una respuesta a la variación onomástica de Elvira y Sol frente a la doble autoría del *Cantar de Mio Cid*¹

Alfonso Boix Jovaní
(IS)

Si buscamos la entrada “Dualidad” en el Diccionario de la Real Academia Española, su definición es: “Existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas”. Tomando como referencia esta definición, no cabe duda de que el *Cantar de Mio Cid* (CMC, en adelante), es un poema dual en múltiples sentidos. Así, su trama presenta a un Cid dual, dos “cides” resultantes de la progresión social del Campeador a lo largo del CMC, pues el héroe actúa como caudillo guerrero desterrado para, tras recuperar el amor de Alfonso VI, regir Valencia casi como si fuese un rey (Boix, 2007).² Este doble Cid es acorde a la dualidad estructural del poema, compuesto fundamentalmente por dos grandes tramas, y que encontró su representación en el famoso esquema en W desarrollado por Deyermond (1987: 30-31), pues “la primera mitad del poema trata de los esfuerzos del Cid para recobrar su honra política, y la segunda, de la afrenta a su honra familiar y de su vindicación. Hay, por lo tanto, un doble proceso de pérdida y restauración de la honra, o sea una curva duplicada de caída y ascenso”,³ esquema equivalente a la *Doppelwegstruktur* de los cantares de aventura franceses,⁴ dentro de los cuales se puede clasificar al poema castellano (Boix 2012: 17-49; 154-159). Más específicamente, el destierro coincide con los cantares de aventura basados en la trama de la familia separada,⁵ y que cuenta entre sus representantes con *Doon de la Roche*, *Doon de Mayence* o *Parise la Duchesse*:

¹ El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-64050: *Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas*. Originalmente, fue una conferencia presentada en el simposio *Dualisms and Difference in Medieval & Early Modern Hispanic Culture*, organizado por la Dra. Şizen Yiacoup y el Liverpool Centre for Medieval & Renaissance Studies celebrado en la University of Liverpool el 11 de marzo de 2015, donde participé como ponente invitado.

² Aunque no figura su título en el CMC, el Campeador adoptó históricamente el título de princeps Valentiae una vez conquistó la capital del Turia en 1094.

³ “Esta curva tiene dos rasgos de interés especial. Primero, el desarrollo de la acción lleva al Cid a puntos cada vez más extremos, de modo que la deshonor de la afrenta de Corpes es peor que la del destierro, la honra de ser señor de Valencia y vasallo favorecido por el rey es mayor que la que tenía antes del destierro, y la honra que alcanza al fin del poema es todavía mayor. La curva se presenta, pues, bajo la forma de una creciente oscilación. Segundo, cada una de las coyunturas críticas de la acción resulta de intentos que fracasan y que producen una consecuencia de sentido opuesto. El destierro, en vez de destruir al Cid, le proporciona la oportunidad de establecerse como señor de Valencia. El casamiento con los Infantes de Carrión, proyectado por el rey Alfonso como recompensa al Cid, le inflige la deshonor de Corpes, y ésta, en vez de deshorrar definitivamente al Cid y a sus hijas, abre camino para los segundos matrimonios y la apoteosis de los vv. 3724-25.”

⁴ Los cantares de aventuras deben su nombre a Crist, quien utilizó por primera vez esta etiqueta al señalar, refiriéndose a Aye d’Avignon, que “il se situe à la charnière entre la chanson de geste pure et simple et le roman d’aventures; c’est donc, pour créer un terme qui marquerait ce mélange de genres, une ‘chanson d’aventures’, genre qui va aller en se développant pour produire, entre autres, l’énorme (24.000 vers) Tristan de Nanteuil” (Crist, 1969: 575). Se trata del mismo tipo de poemas también conocidos como “Cantares sobre temas diversos”, como los llamó Riquer (1952: 313-332).

⁵ No será ocioso recordar aquí las palabras de Haywood (2002: 109): “Exile effectively destroys home or centre, the point where the reproductive core of the family and the female body is traditionally expected to be located [...], and thus it is appropriate that the Cid’s womenfolk enjoy the safe haven afforded by a monastic house (252-60 & 383-86). Exile also entails a loss of access to estate transmissible through inheritance, and consequently a dislocation of the exiled subject’s relationship to the land and his lord. As a result of this dislocation, the Cid’s vow to make good marriages for his daughters (282b) involves

Un grupo importante de cantares de aventuras trata con variantes una misma problemática que se resuelve casi siempre de manera idéntica: la reunión final de una familia injustamente desposeída y separada por las maquinaciones de un traidor del linaje de Ganelón. El esquema narrativo sigue prácticamente siempre una secuenciación ritual: perjuicio inicial, exilio de la víctima, triunfo provisional del traidor, larga serie de aventuras de la o las víctimas en países extraños hasta su regreso al lugar de sus orígenes, venganza de la víctima, castigo del traidor y reunión final de la familia que recupera sus derechos. A partir de esta estructura sencilla los textos multiplican sus episodios y las peripecias, combinando elementos y motivos estereotipados procedentes de la tradición épica y de la temática de aventuras. (Real, 2002: 250)

Constituyen así un subgrupo de poemas dentro de los que puede incluirse al *CMC* como su versión hispánica, ya que el descendiente de Ganelón queda reemplazado por los “enemigos malos”, principalmente García Ordóñez, que lograrán que el Cid marche al exilio perdiendo todas sus propiedades, siendo prioritario para el héroe conseguir reunirse nuevamente con su familia, que se queda en San Pedro de Cardeña.

Las teóricas diferencias existentes dentro de cada una de las partes de esa *W* estructural, esto es, entre la narración del destierro y la del *Cantar III*, ha hecho que algunos autores viesan otra dualidad, la de una doble autoría para el *CMC*. Entre las diversas aportaciones realizadas para demostrar tal extremo, se encuentra el uso de los nombres de Elvira y Sol, hijas del Cid, quienes aparecen nombradas como “fijas” a lo largo de buena parte del *CMC*, mientras que sus nombres propios aparecen por primera vez en el v. 2075. Semejante cambio se ha entendido como una prueba de un cambio de estilo, de poeta, lo cual ha contribuido a avivar la polémica entre defensores y detractores de la autoría múltiple. Sin embargo, este artículo presenta una alternativa a tal explicación, pues dicha variación de la frecuencia de los nombres de Elvira y Sol no tiene por qué deberse específicamente a un doble autor. A exponer todo ello se dedicarán las siguientes páginas.

1. La variación onomástica: una nueva explicación.

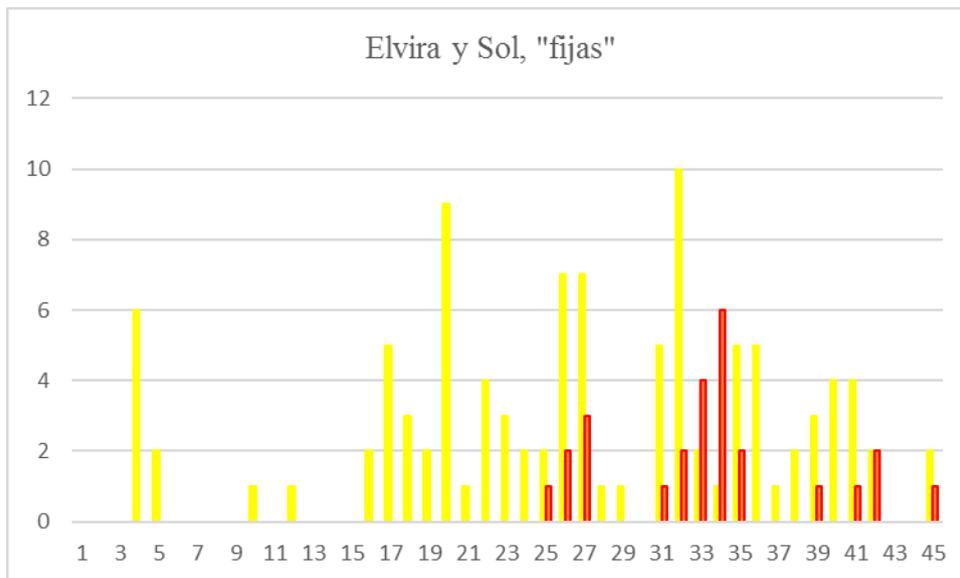
Para el estudio que aquí se presenta interesan las reflexiones de Myers (1977: 117), quien manifestó su extrañeza ante la variación onomástica que sufren Elvira y Sol a lo largo del *CMC* al señalar que “it is not easily explained why Doña Sol is not mentioned by name until l. 2075, well past the midpoint of the work, since the daughters of the Cid are first referred to in l. 254 with some 40 additional allusions before they are first named.” Las palabras de Myers no alcanzan, empero, a reflejar lo que sucede a partir de ese v. 2075, a saber, que Elvira y Sol aparecerán citadas con sus nombres propios hasta en veintiséis ocasiones,⁶ lo cual resulta desproporcionado con respecto a los 2074 versos donde meramente aparecen citadas como “fijas”,⁷ como se observa en la siguiente gráfica,

relocating the family identity geographically, re-establishing a link with the land, and, finally, reinserting the family in the social hierarchy in relation to lordship.”

⁶ Elvira y Sol aparecen bajo su nombre propio en los vv. 2075, 2088, 2097, 2163, 2181, 2197, 2520, 2592, 2628, 2682, 2710, 2714, 2724 (Sol aparece citada sola), 2747, 2780, 2786, 2790, 2796 (Sol aparece citada sola), 2817, 2859, 2865, 3187, 3345, 3419, 3447, 3719.

⁷ Elvira y Sol aparecen nombradas como “fijas” en los vv. 254, 255, 262, 269, 275, 282, 371, 372, 384, 823, 932, 1276, 1279, 1352, 1374, 1397, 1408, 1411, 1424, 1467, 1484, 1522, 1569, 1577, 1593, 1597, 1599, 1604, 1608, 1638, 1641, 1644, 1650, 1661, 1758, 1768, 1801, 1811, 1882, 1887, 1902, 1928, 1937, 2003, 2075, 2082, 2085, 2096, 2099, 2106, 2110, 2132, 2163, 2184, 2189, 2190, 2197, 2203, 2222, 2323, 2333, 2520, 2551, 2555, 2566, 2568, 2577, 2581, 2584, 2590, 2603, 2619, 2621, 2632, 2638, 2654, 2661,

donde se reflejan en amarillo los versos donde aparecen mencionadas como “fijas” o “niñas”, mientras que en rojo se indica la presencia de sus nombres propios:⁸

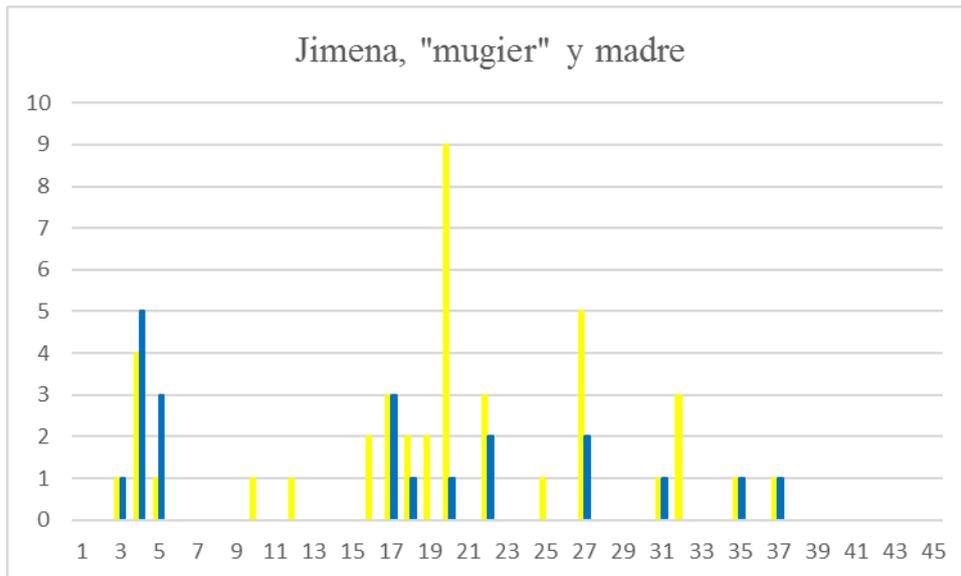


Al no encontrar una respuesta plausible a la repentina aparición de los nombres propios de Elvira y Sol a mitad del poema, resuelve que la explicación sólo puede ser la de un segundo autor para el *CMC*, pues “If there is one poet only, why does he refrain from naming the daughters of the Cid for so long and also why does he never speak of them as Doña Sol e Don Elvira even when the rhyme would allow this?”⁹ (Myers, 1977: 126), pregunta retórica que daba a entender una evidente doble autoría para el *CMC*. El problema es que, por esa misma razón, podría entenderse que hubo un doble autor en el caso de Jimena al extraer las gráficas correspondientes a su presencia en el *CMC*:

2679, 2822, 2834, 2840, 2888, 2890, 2895, 2908, 2939, 2943, 2947, 2956, 3040, 3149, 3151, 3156, 3165, 3203, 3261, 3276, 3298, 3303, 3345, 3357, 3368, 3398, 3407, 3419, 3714, 3723.

⁸ Para la composición de las gráficas, he utilizado el programa Excel 2016 de Microsoft Windows 10 en todos los casos señalados calculando la presencia de los términos por su frecuencia cada 83 versos. La proporción no ha sido calculada al azar: por el tamaño del *CMC* –3730 vv.– se requería una referencia lo suficientemente amplia para ser significativa pero, a su vez, que no fuese tan generosa como para no permitir una lectura relevante de los datos. Los 83 versos constituyen, a mi parecer, la división más adecuada, ya que ni siquiera un reparto en cifras redondas (100 versos) serviría, pues el último bloque de análisis abarcaría tan sólo 30 versos. Por contra, $83 \times 45 = 3735$, dejando sólo 5 versos de más, frente a $82 \times 45 = 3690$ (por lo que tendría que ser $82 \times 46 = 3772$, con una enorme desproporción para el último bloque al sobrar 42 versos) y $84 \times 45 = 3780$ (con una mayor desproporción para el último bloque de nada menos que 50 versos, siendo todavía mayor que la anterior). Cada bloque de 83 versos aparece en el eje de X, donde cada cifra representa uno de tales fragmentos (así, el número 1 remite a los primeros 83 versos; el 2, a los vv. 84-166); en el eje de Y se contabilizan el número de menciones a los personajes.

⁹ En su estudio, Myers intenta esclarecer si existe o no múltiple autoría a partir de las rimas en el *CMC*, y, refiriéndose al caso de las hijas del Cid, “Although it might be argued that the fórmula Doña Elvira e Doña Sol is fitting only for o-e [refiriéndose a la asonancia], an alternation of the names would produce a neat pattern for i-a lines, which occur in eight laisses; in laisse 16, for example, ll. 268-84, there are two references to the daughters, but fijas not Elvira provides the required rhyme. The name Sol is found in rhyme position 25 times, but only once in the body of the verse line (2865, a line in a-e)” (1977: 117)

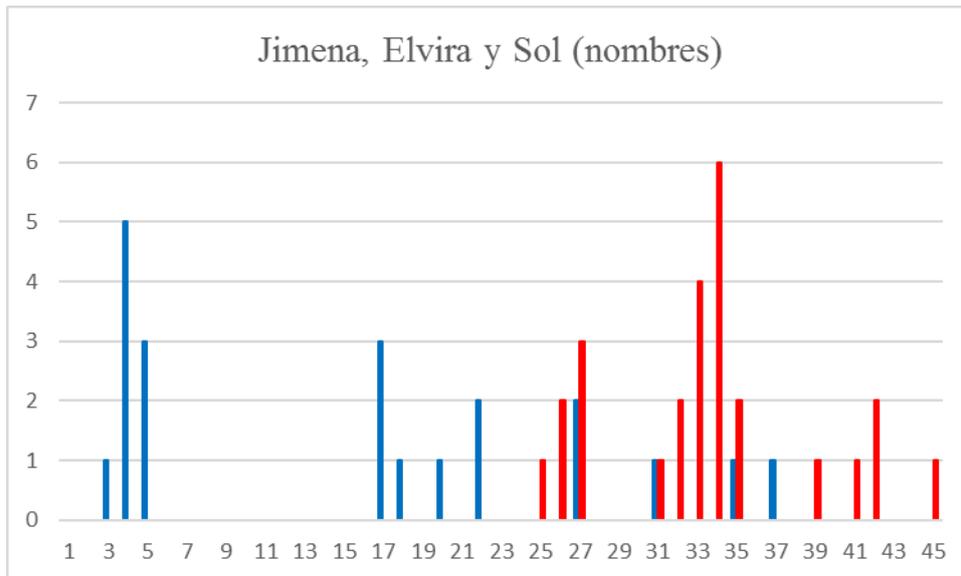


En este caso, la gráfica refleja las referencias a Jimena como “mugier” del Cid y “madre” de Elvira y Sol (en amarillo)¹⁰ y a su nombre propio (en azul).¹¹ Como puede observarse, frente al caso de Elvira y Sol, las referencias a Jimena con su nombre van alternándose con sus menciones como esposa y madre, frente a la desproporcionada primera mitad del *CMC*, donde Elvira y Sol siempre aparecen como “fijas”. También se observa cómo, al contrario de lo que sucede con sus hijas, el nombre de Jimena aparece de manera preeminente al inicio del *CMC* para ir decreciendo en su frecuencia hasta desaparecer finalmente con el propio personaje, ausente al final del poema. Pero esto no puede atribuirse a un segundo autor, ya que el redactor de la segunda parte del poema podría haber utilizado el nombre de Jimena por conocerlo al haberlo leído a lo largo del destierro.

Si se comparan las recurrencias de los nombres de unos y otros personajes (en azul: Jimena; en rojo: Elvira y Sol), el resultado es el siguiente:

¹⁰ Figura así en los vv. 257, 278, 284, 326, 372, 823, 932, 1276, 1279, 1352, 1408, 1411, 1467, 1484, 1522, 1577, 1599, 1604, 1608, 1638, 1641, 1644, 1647, 1652, 1660, 1758, 1763, 1811, 2003, 2187, 2190, 2196, 2215, 2235, 2519, 2595, 2602, 2607, 2897, 3039.

¹¹ Su nombre de pila figura en los vv. 239, 253, 262, 264, 278, 327, 368, 369, 384, 1352, 1396, 1404, 1424, 1594, 1763, 1801, 2184, 2196, 2560, 2897, 3039.



Se observa claramente una división del poema en dos mitades marcadas especialmente por la aparición de los nombres de Elvira y Sol a la vez que el de su madre decae hasta que, finalmente, acabará por desaparecer. La preeminencia del nombre de Jimena o de sus hijas en una u otra mitad del *CMC* no parece ser casual, y recuerda poderosamente a la doble estructura del *CMC*, aquel esquema en W de su trama, de ahí que la pregunta retórica de Myers podría tener una respuesta plausible que no implica necesariamente una doble autoría del *CMC*, sino una dualidad femenina en el poema, donde el protagonismo de Jimena como esposa del Cid en la primera parte quedaría substituido por el de Elvira y Sol en la segunda. Es necesario, así, preguntarse qué papel juegan las mujeres del Cid en el *CMC* no desde las lecturas tradicionales que las observa como personajes pasivos, sino analizando su funcionalidad en esa doble estructura para comprobar si repercute en el engranaje del poema, lo cual podría explicar también ese cambio onomástico, con la preeminencia de las hijas por encima de Jimena a partir de la mitad del poema.

2. La familia del Cid en el destierro

Al marchar hacia el destierro, el Cid parte desde Vivar y pasa por Burgos, donde intenta solicitar ayuda. Nadie, sin embargo, le ayuda, salvo la valiente pequeña de nueve años que abre la puerta de su casa para hablar con el Campeador:

Una niña de nuef años a ojo se parava:
 –¡Ya Campeador, en buen ora cinxieste espada!
 El rey lo ha vedado, anoch' d'él entró su carta
 con grant recabdo e fuertemiente sellada.
 Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
 Si non, perderiemos los averes e las casas
 E demás los ojos de la caras.
 Cid, en el nuestro mal vós non ganades nada,
 mas el Criador vos vala con todas sus vertudes santas.—¹²
 (vv. 40-48)

¹² Cito el *CMC* en este artículo siempre a partir de la edición de Montaner (2011 [primera edición: 1993; reedición en 2007]).

La valiente niña, al igual que sucede con las hijas del Cid en la primera parte del poema, permanece en el anonimato. Hasta cierto punto, ni siquiera su voz es suya, pues habla en nombre de todos los habitantes de Burgos, de ahí precisamente que no sepamos su nombre, pues no es importante: es la voz de Burgos, de una ciudad entera, y es una niña cualquiera de entre las muchas que habría en la ciudad.

Frente a ella, las hijas del Cid no son unas niñas cualquiera. Son las hijas del héroe, nada menos, y constituirán uno de los puntales de todo el poema, pues una de las metas que se propondrá el Campeador será que “aún con mis manos case estas mis fijas” (v. 282*b*), objetivo que logrará al final del poema, al verlas prometidas con los infantes de Navarra y Aragón. Pero, pese a ello, son anónimas e incluso, frente a la “niña de nueve años”, no tienen voz ni voluntad propia, tan pequeñas son: durante toda el episodio de San Pedro de Cardeña, donde el Cid pasa unos días antes de marchar definitivamente hacia la frontera, las niñas actúan casi como meros objetos de valor que el héroe deja en manos del abad don Sancho al igual que, momentos antes, dejó las arcas de arena con los prestamistas Rachel y Vidas (Boix, 2007*b*):

Dixo el Cid: –Gracias, don abbat, e só vuestro pagado,
yo adobaré conducho pora mí e pora mis vassallos;
mas, porque me vo de tierra, dóvos cincuenta marcos.
Si yo algún día visquier, servos han doblados,
non quiero fazer en el monesterio un dinero de daño.
Evades aquí, pora doña Ximena dóvos ciento marcos;
a ella, e a sus fijas e a sus dueñas sirvádeslas est año.
Dues fijas dexo niñas, e prendetlas en los brazos;
aquéllas vos acomiendo a vós, abbat don Sancho,
d'ellas e de mi mugier fagades todo recabdo.
(vv. 248-257)

Las niñas no parecen conscientes del drama que sufren sus padres al separarse en San Pedro de Cardeña, lo cual denota su breve edad: Jimena llora al besar las manos de su esposo en el v. 265 y 369-370, y el Campeador abraza a las pequeñas llorando en los vv. 275-277, mientras que ellas no muestran empatía alguna hacia sus mayores hasta los vv. 374-375, donde “Llorando de los ojos, que non viestes atal, / así·s parten unos d’otros commo la uña de la carne”, donde sólo los verbos en plural implican la presencia de las niñas pese a ser claramente una frase hecha, pues lo correcto sería “así·s parten el uno de las otras”.

Frente a las pequeñas, como se observa, Jimena sí tiene consciencia y voz propia. Tradicionalmente, la crítica ha visto en Jimena un personaje eminentemente pasivo (Montaner, 2011: 700 [1993: 421; 2007: 356]), a la sombra del Cid, ante quien se muestra sumisa y con quien mantiene una relación más cercana al vasallaje feudal que al amor de pareja. Esta lectura se ha realizado siempre al trazar su caracterización comparando su papel con el del Cid, por ser su esposo. Es cierto que Jimena no puede compararse a otras mujeres de la épica hispánica o europea. Si se piensa en las Krimilda y Brunilda del Cantar de los Nibelungos, es evidente que Jimena está separada por un abismo de ellas. Pero que sea diferente a ellas, sumisa, pasiva, se debe a que no responde a esos patrones épicos, sino a los que se le exigen como personaje de un cantar de aventuras. Estos cantares, que aparecieron sobre todo a fines del siglo XII, son una forma de poesía épica fuertemente influida por los relatos folclóricos y la novela artúrica. Por así decirlo, son un híbrido de las tres formas, siendo la épica quien prevalece, de ahí que puedan considerarse todavía *chansons de geste*. Jimena no es una mujer guerrera: es una reina Ginebra en la torre, contemplando cómo Lancelot se enfrenta a Meleagant para liberarla. Ese personaje pasivo

es perfectamente comprensible en un cantar de aventuras, donde el héroe es quien tiene que recuperar a su familia, y tiene que hacer los méritos para ello. De hecho, el Cid tiene dos grandes metas en el destierro: lograr reunir a su familia, y obtener el perdón del rey. Y, en efecto, también el rey Alfonso VI puede considerarse pasivo en cuanto que a él corresponde juzgar los méritos del Cid, y sólo tiene que aguardar en su corte noticias del burgalés.

A la vista de las gráficas arriba presentadas, la interpretación de Jimena como personaje queda incompleta si no se analiza su función en el poema frente a la de sus hijas, con quienes existiría la dualidad que podría darle sentido pleno como personaje. En efecto, Jimena ostenta el principal papel femenino del destierro, no sólo por ser la única mujer de la familia que interactúa verbalmente con el Campeador, sino también el personaje femenino que más habla en todo el destierro. Jimena se convierte en la cabeza de familia en ausencia del Campeador, y seguirá siendo la protagonista principal cuando, años después, el Cid solicite a Minaya Álvar Fáñez que pida permiso al rey para que su familia se reúna con él en la capital del Turia. El fiel Minaya así lo hará, y, tras obtener el permiso regio, las llevará hasta Valencia, donde Jimena sigue siendo la voz femenina única:

En cabo del cosso mio Cid descavalgava,
 adeliñó a su mugier e a sus fijas amas;
 cuando lo vio dona Ximena a sus pies se le echava:
 –¡Merced, Campeador, en buen ora cinxiestes espada,
 sacada me avedes de muchas vergüenças malas!
 Afeme aquí, señor, yo e vuestras fijas amas,
 con Dios e convusco buenas son e criadas.–
 A la madre e a las fijas bien las abraçava,
 del gozo que avién de los sos ojos lloravan.
 Todas las sus mesnadas en grant deleit estavan,
 armas tenién e tablados quebrantavan.
 Oíd lo que dixo el que en buen ora cinxo espada:
 –Vós, mugier querida e ondrada,
 e amas mis fijas, mi coraçón e mi alma,
 entrad comigo en Valencia la casa,
 en esta heredad que vos yo he ganada.–
 Madre e fijas las manos le besavan,
 a tan grand ondra ellas a Valencia entravan.
 (vv. 1592-1609)

Se observa en la llegada a Valencia cómo Jimena sigue siendo la que habla, incluso en primera persona al decir que “sacada me avedes de muchas vergüenças malas” (v. 1596), dejando a sus hijas absolutamente en un segundo plano. Las muchachas se limitan a comportarse educadamente, imitando a su madre, como se observa cuando las tres damas besan las manos al Cid. Otro ejemplo se observa de inmediato:

Adeliñó mio Cid con ellas al alcácer,
 allá las subié en el más alto lugar.
 Ojos vellidos catan a todas partes,
 miran Valencia cómmo yaze la cibdad,
 e del otra parte a ojo han el mar,
 miran la huerta espessa es e grand;
 alçan las manos por a Dios rogar
 d’esta ganancia, cómmo es buena e grand.
 (vv. 1610-1617)

De nuevo, las tres mujeres actúan al unísono, las hijas como imitando a su madre. Aquí se observa perfectamente por qué Jimena destaca en el Cantar I del CMC: no es porque sea el único miembro de la familia que le importe al Cid; no se debe tampoco a que el Cid esté únicamente interesado en rescatar a su esposa, sino que ella destaca por ser la cabeza visible de la familia. Si, en el caso de los infantes de Carrión, es Fernando quien habla en nombre de los dos hermanos, o Sol la que hablará por ella y su hermana en Corpes, aquí Jimena habla por toda la familia. Las acciones que ella realiza se reflejan en las de Elvira y Sol, que la imitan; sus palabras nunca son discutidas por sus hijas y aún menos por sus damas de compañía, por lo que puede decirse que actúa como cerebro y portavoz de la familia. Por tanto, las múltiples referencias a Jimena a lo largo del destierro reflejan, simplemente, al resto de damas que no tienen voz, que simplemente la imitan y obedecen, sean hijas o parte de su séquito. Por ello mismo, reunirse con Jimena conlleva para el Cid recuperar la unidad familiar, pues sabe que su esposa irá acompañada de sus hijas. Jimena, en fin, es la cabeza visible de la familia:

Su mugier e sus fijas subiólas al alcacer,
 alçavan los ojos, tiendas vieron fincar:
 –¿Qué's esto, Cid, sí el Criador vos salve?–
 –¡Ya mugier ondrada, non ayades pesar!
 Riqueza es que nos acrece maravillosa e grand;
 á poco que viniestes, presend vos quieren dar,
 por casar son vestras fijas, adúzenvos axuvar.–
 –A vós grado, Cid, e al Padre spirital.–
 –Mugier, sed en este palacio e, si quisiéredes, en el alcácer;
 non ayades pavor porque me veades lidiar:
 con la merced de Dios e de Santa María madre,
 crécem' el coraçón porque estades delant.
 ¡Con Dios aquesta lid yo la he de arrancar!–
 (vv. 1644-1656)

Pese a que tiene a toda su familia junto a él, Rodrigo sólo habla con su esposa, que es la única que interactúa con él. Ni siquiera menciona a sus hijas para decir que pueden mirarle desde el alcázar, pero están implícitas en su discurso, pues lo que le pide a Jimena es extensible al resto de la familia, pues las hijas seguirán a la madre allá donde vaya. En otros casos, el Cid sí que habla al conjunto de mujeres, aunque se sigue observando cómo Jimena aparece en una posición preeminente, siendo imitada por las demás:

*Miedo á su mugier e quiérel' quebrar el coraçón,
 assí fazié a las dueñas e a sus fijas amas a dos,
 del día que nasquieran non vieran tal tremor.*
 Prisos' a la barba el buen Cid Campeador
 –Non ayades miedo, ca todo es vuestra pro.
 Antes d'estos quinze días, si ploguiere al Criador,
 [.] aquellos atamores
 a vós los pondrán delant e veredes cuáles son,
 desí an a ser del obispo don Jerónimo,
 colgarlos han en Santa María, madre del Criador.–
 Vocación es que fizo el Cid Campeador.
 Alegres son las dueñas, perdiendo van el pavor.
 (vv. 1660-1670, la cursiva es mía)

En este caso, aunque el Cid parece hablar a todas ellas, Jimena es la primera de las damas que aparece nombrada, y la que sirve como referencia, pues su temor sirve como referencia para comprender el del resto de mujeres (“assí fazié”). Jimena marca la pauta, es el modelo femenino a seguir, de ahí su posición destacada como personaje femenino del *CMC* durante el destierro. Sin embargo, no sería justo obviar que el Cid habla en este último ejemplo a las damas en conjunto, y no será único caso, pues volverá a suceder lo mismo tras la victoria del Cid ante Yúcef:

Recibiénlo las dueñas, que lo están esperando.
 Mio Cid fincó ant’ellas, tovo la rienda al caballo:
 –A vós me omillo, dueñas, grant prez vos he gañado;
 vós teniendo Valencia e yo vencí el campo.
 Esto Dios se lo quiso con todos los sos santos,
 Cuando en vuestra venida tal ganancia nos an dado.
 ¿Vedes el espada sangrienta e sudiento el caballo?
 Con tal cum esto se vencen moros del campo.
 Rogad al Criador que vos biva algunt año,
 entraredes en prez e besarán vuestras manos.–
 Esto dixo mio Cid diciendo del caballo.
 Cuando·l’ vieron de pie, que era descavalgado,
 las dueñas e las fijas e la mugier, que vale algo,
 delant el Campeador los inojos fincaron:
 –¡Somos en vuestra merced e bivades muchos años!–
 (vv. 1746 - 1760)

Se aprecia de nuevo cómo la esposa aparece destacada –es la única de la que se especifica “que vale algo”–, aunque, sin su nombre, queda relacionada de manera más clara como parte de ese conjunto femenino anónimo, destacando por contraste aquellos momentos en los que sí figura destacada, como portavoz o ejemplo a seguir por el resto de damas, señalando que es aquella a quien obedecen e imitan el resto de mujeres que conviven con la mesnada cidiana.

3. La familia del Cid tras el destierro

Justo al día siguiente de perdonar al Cid, y tras las celebraciones pertinentes, el rey Alfonso solicita al Cid que sus hijas se casen con los infantes de Carrión. Según la legislación medieval, un caballero mantenía la patria potestad sobre su hija hasta que esta se casaba, pasando a formar parte de la familia de su marido, por lo que puede decirse que el Campeador pierde la patria potestad por segunda vez, aunque por causa de razones diametralmente opuestas a las de la primera ocasión, ya que no se deberá a motivos dolorosos sino a un matrimonio recompensa que el rey quiere darle por sus servicios. Pero no deja de ser llamativo que, justo tras recuperar el favor del rey, cuando éste pide la mano de las jóvenes para los infantes de Carrión, Elvira y Sol aparezcan con sus nombres propios: comienza una nueva fase para las jóvenes, que se van a casar y se convertirán en mujeres. Así mismo, al saber de la petición de mano, el cambio operado en Elvira y Sol es evidente al verlas expresar alegremente que “¡Cuando vós nos casáredes bien seremos ricas!” (v. 2195). Se trata de la primera vez que hablan en todo el poema:

Ya quieren cavalgar, en espidimiento son;
 amas hermanas, don Elvira e doña Sol,
 fincaron los inojos ant’el Cid Campeador:
 –¡Merced vos pedimos, padre, sí vos vala el Criador!

Vós nos engendrades, nuestra madre nos parió;
 delant sodes amos, señora e señor,
 agora nos envíades a tierras de Carrión,
 debdo nos es a cunplir lo que mandáredes vós.
 Assí vos pedimos merced nós amas a dos
 que ayades vuestros mensajes en tierras de Carrión.–
 Abraçólas mio Cid e saludólas amas a dos.
 Él fizo aquesto, la madre lo doblava:
 –Andad, fijas, d’aquí el Criador vos vala.
 De mí e de vuestro padre bien avedes nuestra gracia.
 Id a Carrión, do sodes heredadas;
 assí commo yo tengo, bien vos he casadas. –
 Al padre e a la madre las manos les besavan,
 amos las bendixieron e diéronles su gracia.
 (vv. 2591 - 2608)

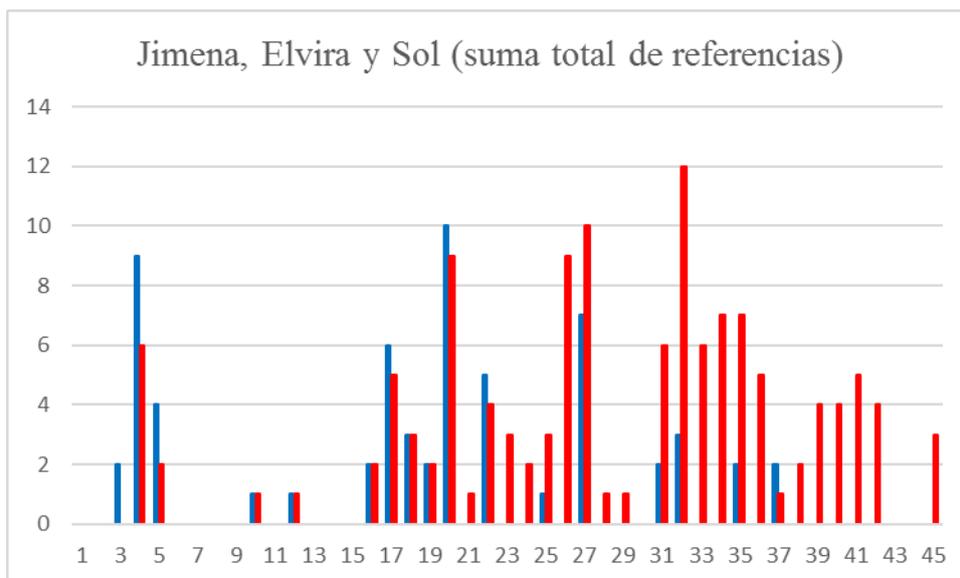
Si, al marchar al destierro, fue Jimena la que se despidió del Cid expresando su dolor, son ahora las hijas quienes pueden despedirse con su propia voz de su padre y madre. La equivalencia de ambas escenas queda patente en el uso del verso «Cuemo la uña de la carne ellos partidos son» (v. 2642), que remite al verso «así·s parten unos d’otros commo la uña de la carne» (v. 375) que aparece en el poema con motivo de la separación que se produjo en el monasterio. Pero este pasaje destaca también por incluir los vv. 2601-2605, la única intervención verbal de Jimena en todo el Cantar III, y que constituye un síntoma de la evidente e irreversible decadencia que, como personaje del CMC, cae Jimena a partir de las bodas de sus hijas. Ni siquiera tienen sus palabras nada de especial, pues ni siquiera son totalmente suyas, ya que el último verso se hace eco de aquel del Cid “¡gradídmelo, mis fijas, ca bien vos he casadas!” (v. 2189). Por tanto, las únicas palabras de Jimena en el Cantar III ni siquiera parecen pertenecerle, y podría haberlas pronunciado el Cid también en esta despedida.

La autonomía de las jóvenes como personajes alcanza su punto álgido en Corpes, cuando, justo antes de la ominosa afrenta, Sol hará una petición a sus agresores en una muestra de valentía y nobleza digna de las hijas del Campeador:¹³

–¡Don Diego e don Ferrando, rogámosvos por Dios!
 Dos espadas tenedes fuertes e tajadores,
 al una dizen Colada e al otra Tizón,
 cortandos las cabeças, mártires seremos nós;
 moros e cristianos departirán d’esta razón,
 que por lo que nós merecemos no lo prendemos nós.
 Atán malos ensiemplos non fagades sobre nós;
 si nós fuéremos majadas, abiltaredes a vós,
 retraérvoslo han en vistas o en cortes.–
 (vv. 2725-2733)

Los infantes de Carrión no escucharán sus ruegos y seguirán con la brutal paliza, dejándolas por muertas en Corpes. Será su primo, Féllez Muñoz, quien las rescate al volver al robledal, sospechando alguna mala treta de los infantes. Se producirá de nuevo un

¹³ Se comprueba aquí lo ya advertido por Fuente Pérez (2005: 105) “En relación a los valores personales se muestran dos tipos de mujer. Por un lado la fémica débil, que expresa sus sentimientos y sus emociones, llorando en ocasiones. Por otro, la hembra fuerte, que resiste penas y afrentas con coraje y valor. Tanto Jimena como sus hijas muestran ambas caras. En ocasiones aparecen como mujeres sensibles y emocionadas, otras veces muestran su fortaleza ante la adversidad”.



Pese a que las hijas del Cid aparecen a lo largo de todo el poema, se observa cómo se imponen claramente en la segunda mitad. Podría recordar mucho a la gráfica dedicada a los nombres si no fuese por un hecho clave: se aprecia aquí que, en la primera mitad del poema, los personajes coexisten, si bien las hijas son anónimas. Por ello, ambas gráficas evidencian que el *CMC* contiene una dualidad femenina, en cuanto que cada una de sus dos tramas principales tiene a un personaje femenino como centro: en el destierro, Jimena; en Valencia, Elvira y Sol. Ahora bien, Jimena ocupa el protagonismo como mujer porque, al quedar al cargo de las niñas, encarna en sí misma a la familia entera, y la deshonra del Cid afecta a todo el núcleo familiar.¹⁶ Pero, al contrario, tras la afrenta de Corpes las hijas no representan a la familia entera, sino a ellas mismas, no son la cabeza de la familia cidiana, de ahí que la deshonra de la afrenta afecte únicamente al que sí es el *paterfamilias*, esto es, el Cid. Es, por tanto, factible establecer que la gráfica donde se observa la recurrencia de los nombres coincide con el protagonismo de una u otras y que, por tanto, el bautizar a los personajes va asociado a esa importancia en el poema. Por ello, cuando el poeta decidió pasar a las hijas del Cid a primer plano, les dio voz y nombre propios, completándolas como personajes, dándoles ya la relevancia necesaria para la segunda mitad del poema.

Conclusiones

El análisis aquí desarrollado en torno a la dualidad femenina encaja perfectamente con la clasificación del *CMC* como cantar de aventuras de familia separada. En primer lugar, la *Doppelwegstruktur* del *CMC* tiene como uno de sus ejes centrales la pérdida de la patria potestad sobre sus hijas, la separación de la familia y los esfuerzos del héroe por reunirlos de nuevo. En el primer caso, la pierde por ser exiliado, y, ya en aquellos momentos, el Cid manifiesta cómo sus hijas son una prioridad, ya que desea verlas bien casadas en el futuro; tras recuperar a su familia y la patria potestad sobre sus hijas, el Campeador no ha de luchar por reunir a su familia, pues nadie las exilia, pero sí que tendrá que ordenar que las traigan de regreso a Valencia tras la afrenta de Corpes y, aún más

¹⁶ Como muy bien observa Fuente Pérez (2005: 100) “las hijas van apareciendo en todo momento al lado de su madre y las palabras de ésta parecen, o pueden interpretarse, como palabras de las tres”.

importante, tendrá que recuperar de nuevo la patria potestad, perdida al casarlas con los infantes de Carrión.

La dualidad femenina responde a la estructural del *CMC*: tras el destierro, el Cid queda deshonrado por medio de sus hijas, que sufren una afrenta y por ellas se convierte en víctima al quedar deshonrado; pero, en el destierro, eran las mujeres quienes se convirtieron en víctimas a raíz del destierro que sufre el Campeador. Si el Cid recibe un mal por medio de sus hijas, su familia sufre desgracia por medio del Campeador. Jimena es la que, por ser adulta, puede expresar claramente el dolor de la familia, pues también es la más consciente de la desgracia que sufren, frente a las niñas. El Cid nunca recibe mal alguno de su esposa. Tras el destierro, la trama dará un giro inesperado, pues se invertirán los papeles: al igual que el Cid no es culpable del destierro pero su exilio afecta negativamente a su esposa, tampoco sus hijas merecen sufrir la afrenta de Corpes, pero es por medio de ellas que el Campeador vuelve a quedar deshonrado. Dentro de esa trama, donde Jimena no es víctima ni tampoco puede contribuir a recuperar la honra perdida, su personaje estaba condenado a quedar en un plano muy secundario, de ahí que acabe finalmente desapareciendo.¹⁷

Así, la evolución del Campeador está íntimamente ligada a la de su familia, y especialmente a sus hijas, pues, si la separación de su familia en el destierro y la recuperación de la misma señala dos estadios opuestos del destierro –su inicio y la cercanía del perdón- la afrenta de Corpes alcanza al Cid por deshonrarlo, pero también gracias a ellas el Cid emparenta con las casas reales de Navarra y Aragón. Por tanto, y como señalé al principio, el *CMC* es un poema eminentemente dual, lo cual queda especialmente destacado en el papel de las mujeres y en el uso que se hace de sus nombres a lo largo del poema, pasando de la anonimidad –en el caso de las hijas– a tener nombre propio, dándoles así el protagonismo que merecen en la segunda parte, y marcando a su vez su cambio de niñas a mujeres. Y, cuando son mujeres, ya pueden reemplazar a la gran dama del poema, su madre. Este relevo queda especialmente claro al observar que, como muy bien advirtió Fuente Pérez (2005: 105),

En relación a los valores personales se muestran dos tipos de mujer. Por un lado la fémica débil, que expresa sus sentimientos y sus emociones, llorando en ocasiones. Por otro, la hembra fuerte, que resiste penas y afrentas con coraje y valor. Tanto Jimena como sus hijas muestran ambas caras. En ocasiones aparecen como mujeres sensibles y emocionadas, otras veces muestran su fortaleza ante la adversidad.

lo cual indica cómo fue posible realizar tal relevo de personajes, pues Jimena irá desapareciendo pero no su carácter, heredado por sus hijas, lo cual da continuidad y cohesión al poema, en cuanto que los personajes femeninos principales no son diametralmente opuestos, por lo que el espacio que deja una puede ser fácilmente cubierto por las otras. Y estas semejanzas, junto con esa presencia inversamente proporcional de Jimena y sus hijas, especialmente representado en el uso de sus nombres, lleva a concluir que un doble autor no es la única explicación a la tardía aparición de los nombres de Elvira y Sol.

¹⁷ Lo cual concuerda y aún refuerza todavía más la afirmación de Ratcliffe (1992: 37), quien muy bien advirtió cómo “Whereas the Cid is portrayed as a vibrant, active and emotional man – another Ulyses - Jimena, in the *Cantar de Mio Cid*, is not a latter day Penelope, she is but a puppet, a ‘comparsa caracterizada’.”

Obras citadas

- Boix Jovaní, Alfonso. “Rodrigo Díaz, de señor de la guerra a señor de Valencia”. *Olivar* 10 (2007a): 185-192.
- . “Los prestamistas y San Pedro de Cardena: nuevos paralelismos y contrastes en el *Cantar de Mio Cid*”. *Revista de Poética Medieval* 19 (2007b): 9-19.
- . *El Cantar de Mio Cid: adscripción genérica y estructura tripartita*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.
- Crist, Larry. “Aye d’Avignon”, *Moyen Age*, 75 (1969): (571-575) [reseña Borg, S. J., ed. *Aye d’Avignon. Chanson de geste anonyme*, Genève: Droz, 1967].
- Deyermond, Alan. *El “Cantar de Mio Cid” y la épica medieval española*. Barcelona: Sirmio, 1987.
- Fuente Pérez, M^a Jesús. “Jimena y sus hijas. Retratos de mujer en el *Poema de Mio Cid*”. En M^a Jesús Fuente Pérez, Alfredo López Serrano y Fernando Palanco, coords. *Temas de historia de España: estudios en homenaje al profesor D. Antonio Dominguez Ortiz*. Madrid: Asociación Española del Profesorado de Historia y Geografía, 2005. 95-114.
- Haywood, Louise M. “Symbolic space and landscape in the *Poema de Mio Cid*”. En Alan Deyermond, David G. Pattison y Eric Southworth, eds. *Mio Cid Studies: ‘Some problems of diplomatic’ fifty years on*. London: Queen Mary, University of London [PMHRS, 54], 2002. 102-127.
- Kuhn, Hugo. “Erec”. *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1948. 122-147.
- Montaner, Alberto ed Prólogo Francisco Rico pról. *Cantar de Mio Cid*. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores (Barcelona: Crítica; reed. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores), 2011 (1993; 2007).
- Myers, Oliver T. “Multiple Authorship of the Poema de Mio Cid: a final word?” En Alan D. Deyermond, ed. *Mio Cid Studies*. London: Tamesis Books Ltd., 1977. 113-128.
- Ratcliffe, Marjorie. *Jimena, Wife of the Cid: A Woman in Spanish Literature*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1992.
- Riquer, Martín de. *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*. Madrid: Gredos, 1952.