



Storyca

Edad Media Contemporánea II

Monografía dirigida por
Antonio Huertas Morales
(Universidad Rey Juan Carlos)

2021



Colección dirigida por
MARTA HARO CORTÉS
ANTONIO HUERTAS MORALES

Monografías *Storyca*, 2

©
De este monográfico:
Marta Haro Cortés,
Antonio Huertas Morales
y los autores

Diciembre de 2021
ISSN: 2340-3748

Diseño:
María Bosch Moreno

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Aula Medieval
<http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>

Esta monografía forma parte del Proyecto de Investigación *Parnaseo*
(*Servidor web de Literatura Española*) financiado por el Ministerio
de Economía, Industria y Competitividad, referencia FFI2017-82588-P.

Editado en Valencia por el
Proyecto *Parnaseo* de la Universitat de València

ÍNDICE

Alfonso BOIX JOVANÍ	
<i>De Per Abbat a Pérez Reverte: el Cid, entre la tradición y el superventas en Sidi</i>	5
José GUADALAJARA (escritor e investigador)	
<i>El macrocosmos de la microhistoria literaria</i>	73
Celia A. DELGADO MASTRAL (Universidad de Zaragoza)	
<i>Las princesas de los videojuegos: algunos antecedentes pictóricos y literarios</i>	87
Joana GOMES (SMELPS-IF/UP) y Vitor GUERREIRO (IF/UP)	
<i>Imagens da idade média em Alexander Nevsky e Marketa Lazarová: algumas considerações estéticas e históricas</i>	105
COMITÉ DE REDACCIÓN Y CONSEJO CIENTÍFICO	133



De Per Abbat a Pérez-Reverte: el Cid, entre la tradición y el superventas en *Sidi*



ISSN 2660-9169

Storyca

ALFONSO BOIX JOVANÍ

*Para Alberto, Jimena y Patricia,
aliento del Consorcio Camino del Cid
que mantiene viva la senda del destierro.*

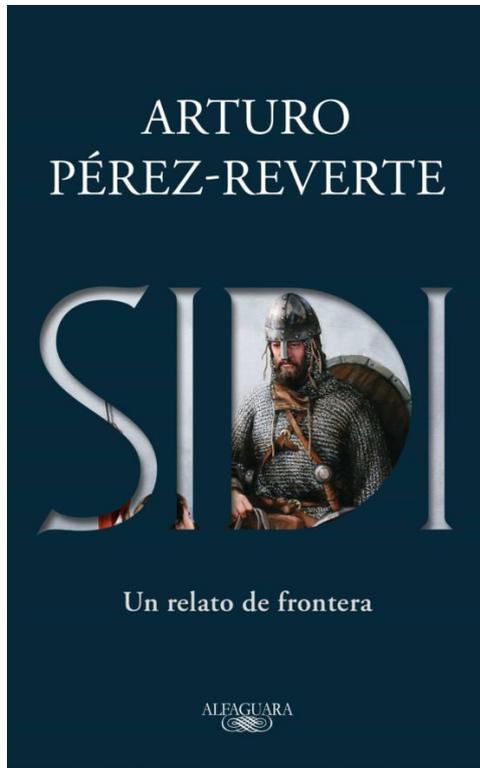
0. Introducción

El interés de [Pérez-Reverte](#) por las grandes gestas militares ya anunciaba, desde hace tiempo, que su encuentro con el Cid iba a producirse tarde o temprano. De hecho, con [Sidi](#) ya publicado, resulta difícil no contemplar como un presagio aquel fragmento de *El capitán Alatriste* (121) donde Íñigo Balboa cita una personal versión del famoso v. 20 del *Cantar de Mio Cid*:

Otra hubiera sido la historia de nuestra desgraciada España si los impulsos del pueblo, a menudo generoso, hubieran primado con más frecuencia frente a la árida razón de Estado, el egoísmo, la venalidad y la incapacidad de nuestros políticos, nuestros nobles y nuestros monarcas. El cronista anónimo se lo hace decir a ese mismo pueblo en el viejo romance del Cid, y uno recuerda con frecuencia sus palabras cuando



considera la triste historia de nuestras gentes, que siempre dieron lo mejor de sí mismas, su inocencia, su dinero, su trabajo y su sangre, viéndose en cambio tan mal pagadas: «*Qué buen vasallo que fuera, si tuviese buen señor*».



Sidi, Arturo Pérez-Reverte

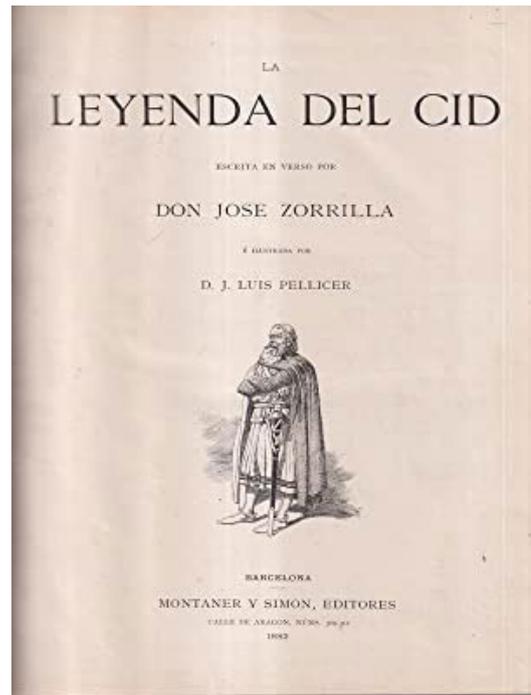
Una diferencia importante separa a Diego Alatriste de Rodrigo Díaz, pues, si el primero es uno de tantos soldados anónimos de los tercios al que Arturo Pérez-Reverte bautizó para elevarlo a protagonista de una saga de novelas,¹ el Cid tiene su propio nombre grabado en la historia y la leyenda. Los cinco siglos que separan al Campeador de Diego Alatriste son ilusorios, pues dista entre ellos el mismo milenio que entre el Cid y Pérez-Reverte, de cuya imaginación nació el capitán. Es cierto que, en ocasiones, los personajes de este autor beben de otros anteriores, memorables, como sucede con don Jaime Astarloa, heredero de D'Artagnan al igual que Adela de Otero y Liana Taillefer lo son de Milady de Winter (Belmonte Serrano, 1995: 29-30; Rodríguez López-Vázquez, 2000: 400; Stalder, 2000: 453-454; Grohmann, 2019a: 61, 66, 70 y 2019b: 50, 55), o como La Ponte es una caricatura de Porthos (Zamora, 2008:

167), pero es Pérez-Reverte quien escoge sus rasgos, sean de nuevo cuño o inspirados en los protagonistas de otros clásicos de la literatura. El Cid supone un caso aparte, de ahí el desafío que implica configurar como revertiano un personaje forjado durante casi mil años, desde los primeros textos —*Cantar de Mio Cid*, *Historia Roderici*, *Carmen Campidoctoris*— hasta hoy, pasando por las crónicas medievales, el romancero, el teatro áureo y algunas novelas que, en las últimas décadas, se han acercado al héroe, además de otras manifestaciones artísticas dispares, como el cine o el *heavy metal*. A esta enumeración cabría sumar y destacar la recreación romántica de José Zorrilla en *La leyenda del Cid*, cuya importancia a la hora de escoger al Campeador como protagonista de *Sidi* reconoció Pérez-Reverte.²

1. Se trata de un gesto habitual en el autor, pues, en *Un día de cólera* (7), señala cómo «con las licencias mínimas que la palabra *novela* justifica, estas páginas pretenden devolver a la vida a quienes, durante doscientos años, sólo han sido personajes anónimos en grabados y lienzos contemporáneos, o escueta relación de víctimas en los documentos oficiales».

2. «Empecé a interesarme por ese momento y esos protagonistas hace sesenta años casi exactos, donde suelen empezar estas cosas: en una biblioteca. Me gustaba curiosear los libros de mis abuelos, en especial las viejas ediciones ilustradas, y de ese modo di con uno que había sido comprado en 1882 por mi bisabuela Adèle Replinger Gal. Era *La leyenda del Cid* de José Zorrilla: un volumen con bellísimos grabados del artista José Pellicen» (Pérez-Reverte, 2019: 66); «Crecí en una casa con biblioteca grande, y ahí estaba *La leyenda del Cid*, de José Zorrilla. Fue un libro decisivo en mi vida. Lo compró mi bisabuela Adela. Lo leí de pequeño» (Sánchez, 2019: 16). Para el presente estudio, he utilizado la misma edición de

A fin de discernir cómo *Sidi* desarrolla su Campeador a partir de la épica medieval y de la obra previa de Pérez-Reverte, será fundamental el análisis de sus fuentes. Por lo común, las novelas del académico atesoran una gran riqueza intertextual general y restringida (según la categorización de Ricardou y Dällenbach)³ e interdiscursiva,⁴ incluso muy explícita, como se aprecia, por ejemplo, en las citas literales de Quevedo en *El capitán Alatriste* (cf. Guerrero Ruiz, 2000: 137-138). Este caudal de influencias permite al lector sumirse en un erudito juego de identificación de fuentes del que, en el caso que nos ocupa, dejará constancia escrita el presente artículo, cuyo análisis permitirá dilucidar el papel de las mismas en la configuración del esquema narrativo de *Sidi* y de los personajes que cabalgan por sus líneas, a medio camino entre la tradición y la literatura revertiana.



La leyenda del Cid, José Zorrilla

Debido a la todavía reciente aparición de *Sidi*, evitaré las citas prolijas y sólo me apoyaré en algunas, muy concretas, cuando sea estrictamente necesario, a fin de desvelar el mínimo de su prosa a quienes aún no hayan tenido ocasión de acercarse a ella. Por este motivo, recomiendo encarecidamente la lectura previa de dicha obra, ya que expondré su desenlace para analizarlo y no quisiera privar al lector de descubrirlo por sí mismo. Finalmente, debo señalar que, para la redacción de este artículo, seguiré las normas de la antigua ortografía de la Real Academia Española y no la nueva (2010), tanto por mis profundas discrepancias con la misma como para unificar las citas de *Sidi*¹⁶ con mi propio texto, pues sería del todo absurdo que un estudio escrito en castellano siguiese dos ortografías distintas.

1. Las circunstancias desencadenantes

Algunas novelas de Pérez-Reverte están construidas sobre una estructura bimembre cuya primera sección, a modo de preámbulo, muestra el contexto donde un punto de inflexión desatará la trama principal. En tal escenario, se

La leyenda del Cid para desarrollar un análisis más preciso de *Sidi*, de la que respeto la ortografía original decimonónica en las citas.

3. Donde la intertextualidad general es la que se da entre obras de diversos autores, mientras que la restringida («restreinte») se produce entre las de un mismo autor. Sobre éstas y otras consideraciones en torno a la intertextualidad, vid. Ricardou (1975: especialmente 10-13) y Dällenbach (1976: especialmente 282).

4. Sobre la intertextualidad e interdiscursividad en Pérez-Reverte, vid., entre otros, Belmonte Serrano, 1995: 47-51 y 2015; Moreno, 2000: 270-271; Pérez Melgosa, 2003; Ruiz de la Cierva, 2011; Grohmann, 2019b: 14-15.

nos presenta a los personajes y su situación vital, pues, al considerarlos desde un enfoque orteguiano, se aprecia que no actúan según su libre albedrío, sino condicionados por unas circunstancias que resultan, a su vez, de otras previas que se describen mediante analepsis. Esto puede incomodar al lector cuando advierta que, a estos personajes, se les ha desposeído de la angustia existencialista de la elección, pues están abocados a un destino inexorable, un *fatum* del que no escaparán. Así, por poner dos ejemplos de obras revertianas épicas, la batalla naval de *Cabo Trafalgar* va precedida del despliegue y formación de las naves, y la larga disposición de las piezas en este tablero de ajedrez marino va salpicada de analepsis que resumen el contexto histórico y las razones específicas de la contienda; por otro lado, en *Un día de cólera*, las jornadas anteriores al 2 de mayo de 1808 se repasan durante las horas previas al alzamiento de Madrid contra los franceses.

En *Sidi*, esa primera sección corresponde a la «Primera Parte: La Cabalgada»,⁵ donde el Cid y sus hombres persiguen y capturan a una aceifa almorávide. Se trata del mismo papel que cumplen quienes, en las películas *del oeste*, siguen la pista a unos forajidos por una buena recompensa, como sucede en *Valor de Ley* (1969 y 2010) y *Sin Perdón* (1992). Estas referencias al western no son ociosas, sino que se apoyan en las propias declaraciones de Pérez-Reverte, quien, tras la publicación de *Sidi*, destacó la influencia del séptimo arte en la concepción de su novela:

No tenía intención de hacer una novela del Cid pero estuve viendo una película de John Ford, *La legión invencible*, y pensé en cómo hubiera contado él nuestra historia. Nosotros también teníamos nuestra frontera, con pioneros, con apaches... Pensé que esa novela no se había escrito y me planteé contar el Cid como si fuera un western, nuestro western. Ahí arranca el desafío (Ansótegui Barrera, 2019).⁶

De hecho, si la persecución de la aceifa puede compararse con una trama de *western*, también su captura es una emboscada digna del salvaje oeste, lo cual, por cierto, no constituye un asunto exclusivo de este género cinematográfico: en *El Cid* (1961), la superproducción dirigida por Anthony Mann y protagonizada por Charlton Heston y Sophia Loren, un destacamento en que marchan Rodrigo Díaz y el infante don Sancho sufre una emboscada coordinada por García Ordóñez, asalto que frustra la oportuna aparición del rey zaragozano Moutamín, o al-Mutamán en *Sidi*:

5. Por lo tanto, y a mi juicio, la segunda sección abarca las partes segunda, tercera y cuarta de la novela, tituladas «La ciudad», «La batalla» y «La espada», respectivamente. Fundamento esta división en que, frente a la primera sección, de trama inconexa con el resto de la obra, estas tres partes sí guardan interrelación, pues todas tratan sobre la vida y campañas del Cid durante su estancia en la capital del Ebro, a las órdenes del rey al-Mutamán.

6. No fue la única vez en que expresó su deuda hacia John Ford: «Acababa de ver por enésima vez la trilogía de la caballería de John Ford y de repente vi la historia: también los españoles tuvimos nuestra frontera, nuestros pioneros, nuestras cabalgadas» (Pérez-Reverte, 2019: 66); «Técnicamente, me planteé cómo contaría esta historia John Ford» (Sánchez, 2019: 18).

Pero ahora pasamos a una imaginaria de *western*. Se ha discutido si *El Cid* era o no era un *western* medieval. Hay situaciones y características del héroe que confirman esta hipótesis, alentada por la filmografía anterior de Anthony Mann: el vaquero de noble encarnadura al que le toca abordar misiones justicieras incluso cuando está cansado y quiere retirarse; el vaquero íntegro y virtuoso, de tranquilo coraje físico, a lo Gary Cooper o James Stewart, que se mantiene fiel a sus principios contra viento y marea; la misión de audaces por desiertos o praderas que marca un recorrido exterior e interior; el pistolero bueno condenado a vagar en solitario por una acusación injusta; el paisaje como espacio dramático...

El caso es que Rodrigo ahora, con Sancho y el inquietante García Ordóñez, va a caballo por enmedio [sic] de unas rocas redondas –entre avileñas o escurialenses, por Las Rozas debió de ser– que anuncian lo más temido, lo que los vaqueros temen cuando atraviesan un demasiado silencioso desfiladero: indios.

Y, en efecto, allí están agazapados, poco a poco visibles para nosotros, los moros malos de Al-Qadir, el que juró de mentiras lealtad a don Fernando. Están compinchados con García Ordóñez, y ya atacan. La escaramuza dura poco porque los moros huyen ante la sorpresiva y urgente llegada del Séptimo de Caballería. No, claro. Ante la llegada de Al-Mutamin [sic], el emir de Zaragoza, el bueno, que le devuelve el favor de su vida a Rodrigo y consolida su luego floreciente amistad. (Hidalgo, 2006: 52-53)

La visión revertiana de la historia del Cid como un *western*, por lo tanto, no es original. De hecho, la crítica ha comparado esta película con las de vaqueros (especialmente revelador en este sentido es el estudio de Winkler, 2019: 118-120), y, para el propio Mann, «*El Cid* is really a Spanish Western» (Wicking y Pattison, 1969: 42). Ignoro si Pérez-Reverte, mientras veía *La legión invencible* (1949), pensó en el Cid al asociar inconscientemente alguna imagen, algún paisaje, a la película de Anthony Mann, aunque poco o nada importa cómo concibió el autor su *Sidi*, sino que llegó a la misma conclusión que este director: Rodrigo Díaz podía ser el protagonista de un *western* medieval, esta vez no del celuloide, sino de papel y tinta. La influencia de la película, de todos modos, resulta obvia en algunos momentos de *Sidi*, como en esta primera sección, pues ambas siguen la misma línea argumental básica en su inicio. Éstos son sus puntos comunes y sus discordancias:

- 1– En *El Cid*, la primera aparición del Campeador lo muestra al frente de un reducido grupo de hombres que llega a un pueblo recién arrasado por unos moros. Rodrigo ayuda a un sacerdote herido que, entre los muros de su iglesia derruida, implora a un Cristo crucificado que ha sido asaeteado; en *Sidi*, Rodrigo y su pequeña tropa llegan a un monasterio que ha sido atacado por una aceifa almorávide.
- 2– En el filme, el sacerdote al que Rodrigo ayuda sostiene un breve diálogo con el vivareño. En él, se dirigen estas palabras:

- ¿Quién eres tú?
- Rodrigo Díaz de Vivar.
- ¿Vivar? ¡Está muy lejos tu tierra!

En el monasterio que sirve de primer escenario a Sidi, encontramos este diálogo:

- Todavía no me habéis dicho el nombre, señor caballero.
- Ruy Díaz.
- Parpadeó el fraile, sorprendido. O más bien impresionado.
- ¿De Vivar?
- De Vivar.

Aunque no tengan el mismo sentido —al sacerdote le sorprende la procedencia; al abad, reconocer al héroe—, la similitud morfológica de esta cita (17) con su paralelo cinematográfico, así como la semejanza de ambas escenas, los personajes que las protagonizan y su localización al principio de sus respectivas obras, reflejan una influencia interdiscursiva.

3- En el filme, Rodrigo explica que «no hemos podido salvar al pueblo, pero hemos capturado a los cabecillas», y la cámara enfoca a dos moros ricamente vestidos. Sus palabras dan a entender que el ataque ha sido perpetrado por un contingente musulmán al que perseguían o del que intentaban proteger a la población, aunque no han llegado a tiempo. En *Sidi*, Rodrigo y sus hombres marchan tras una aceifa que ataca núcleos habitados por cristianos en la frontera. Se da, aquí, una diferencia fundamental: en la película, la captura se produce al principio y sólo caen prisioneros los caudillos moros, que son, en verdad, reyes de taifas; en *Sidi*, la aceifa al completo es apresada al final de la primera sección, por cuestiones narrativas que expondré en breve.

4- En la película, Rodrigo perdona la vida a los prisioneros y uno de ellos, su futuro buen amigo Moutamín de Zaragoza, le concede su famoso sobrenombre en muestra de gratitud:

Nosotros tenemos un nombre que aplicamos al guerrero que tiene la valentía de ser misericordioso. A tal hombre le llamamos «el Cid». Yo, Moutamín, emir de Zaragoza, juro eterna amistad al Cid de Vivar y fidelidad a su señor y soberano Fernando, rey de Castilla.

En *Sidi*, tras la captura de la aceifa, Rodrigo ordena ejecutar a los almorávides que la integran y perdona la vida a los andalusíes que los acompañan, quienes agradecen su magnanimidad «echándose bajo el caballo de Ruy Díaz, voceando en su algarabía. *Sidi, Sidi, clamaban*» (115). Diego Ordóñez, uno de los principales hombres del Campeador, le explica «te llaman señor, Ruy. ¿Los oyes?... Te llaman señor» (115).



El Cid, Anthony Mann

El contexto es exactamente el mismo en ambas escenas, pero no las palabras. Esto se debe a que *Sidi* se basa en un episodio zorrillesco donde Rodrigo libera a unos moros prisioneros; en ambos casos, los musulmanes se postran ante él con gran «algarabía» (vocablo presente en los dos textos) y, aunque es Ruy Díaz quien traduce el apelativo en el texto decimonónico, las influencias son obvias (*La leyenda del Cid*, cap. III: 113-114):

Apénas esto escucharon
 los moros de su adalid,
 de bruces se prosternaron
 ante Rodrigo, y gritaron
 muchas veces: *jia, sid!*
 El rey, que no la entendía,
 preguntaba en rededor
 qué era aquella algarabía;
 y el buen Ruy le respondía:
 «Señor, me llaman señoñ».

El esquema de la primera sección de *Sidi* no es, en ningún caso, un calco del inicio de *El Cid*, pues el trato que estos cuatro puntos reciben en novela y película es tan diferente que resulta muy difícil advertir que subyace en ambas un esquema narrativo común. La discrepancia más clara se halla en la pronta captura de los cabecillas moros en *El Cid* y la persecución de la aceifa en *Sidi*, lo que confiere a esta última una trama única, con una funcionalidad e identidad propias, pues sirve para presentar al Cid y a sus principales hombres, pero, además, para reconstruir los sucesos que provocaron el destierro. Para ello, la narración se sirve de un recurso aparentemente trivial: nos muestra a un Ruy Díaz parco en palabras, como el capitán Alatraste y, por extensión, los héroes cansados de *Pérez-Reverte*, que, solitarios y desilusionados vitalmente, hablan poco y, en rara ocasión, verbalizan sentimientos.⁷ Pero, en *Sidi*, este Campeador taciturno calla por dos motivos que trascienden su configuración como héroe cansado: en primer lugar, por su proverbial mesura, rasgo fundamental que analizaré a su debido tiempo; por otro, Rodrigo guarda silencio al recordar los episodios legendarios que rodearon su caída en desgracia, lo que le permite explicar su situación al lector no de viva voz, sino por medio de esos recuerdos. Gracias a la libertad que otorga este recurso, que, hasta cierto punto, remite a la corriente de conciencia o *stream of consciousness* por sus características psicológicas, las analepsis discurren aquí sin seguir un orden cronológico, de modo aleatorio, lo que permite una narración ágil que engarza esta selección de «grandes éxitos» de la leyenda cidiana y evita pasajes de transición que pudieran resultar tediosos.

7. «That Captain Alatraste is a man of few words is certainly an understatement. Rarely is he portrayed speaking more than a sentence or two, and then it is usually a retort, a word of wisdom or an understated warning. He is the *héroe cansado*, the tired hero, whom we all carry within us» (Walsh, 2007: 74). Sobre las características del héroe cansado como arquetipo revertiano, *vid.* Belmonte Serrano (1995: 51-55).

1.1. Extracción social del Cid

La adscripción de Ruy Díaz a la infanzonía viene de antiguo, pese a la ausencia de documentos coetáneos que avalen tal extremo. Al contrario, un miembro de la baja nobleza no figuraría, como sucede con el Rodrigo Díaz histórico, en calidad de testigo en documentos regios ni contaría con el importante patrimonio que incluye su carta de arras.⁸ En la *Historia Roderici* (cap. 1), la excepcional crónica medieval dedicada al Campeador, Rodrigo es descrito como «varón muy noble y guerrero»,⁹ mientras que otro texto literario fundamental sobre el Cid, el *Carmen Campidoctoris* (est. VI, vv. 1-2), apunta que fue «del más noble linaje descendiente, / mayor que el cual no se hallará en Castilla».¹⁰ Ya el *Linage de Rodric Díaz*, contemporáneo del *Cantar* o ligeramente anterior, «lo hace remontar [su linaje], por obvios intereses políticos, a uno de los jueces de Castilla, es decir, a un infanzón» (Montaner y Escobar, 2001: 15-16), aunque el término *infanzón* no figura en dicho texto ni se asocia al Cid. Es más: el *Linage* vincula a su familia con la del rey Alfonso VII, por lo que «Rodrigo quedaría parejo, por sus orígenes, con los reyes de Castilla» (Montaner y Escobar, 2001: 16). Por fin, el *Cantar de Mio Cid*, obra no historiográfica y con grandes dosis de ficción, es el primer texto que narra la historia del humilde infanzón vivareño que acaba convertido en señor de Valencia.¹¹ La sinopsis de esta historia remite al más antiguo folklore, prolífico en cuentos donde el menor de tres humildes hermanos, un sastrecillo o un pastor, se casa con una princesa (motivo L161 «Lowly hero marries princess» del *Motif-Index* de Thompson) o consigue una exorbitada recompensa¹² tras superar desafíos como, por ejemplo, matar a un dragón, vencer a un gigante o rescatar a una princesa (cf. cuentos 300 a 301D del índice de Aarne y Thompson). Estos tópicos explican, a mi parecer, el interés del poeta en hacer del Cid un infanzón, pues su baja cuna hace que su conquista de Valencia sea una hazaña más impresionante de lo que resultaría si la ganase un gran noble o monarca.

El elevado estrato social del Cid histórico también queda atestiguado en la educación que recibió en Zamora, siendo aún niño, bajo la supervisión del futuro Sancho II, y de la que *Sidi* se hace eco cuando precisa cómo «lo había enviado su padre para educarse como paje del infante don Sancho» (60). Sin embargo, y coherente con su naturaleza de novela de ficción, *Sidi* (23, 38,

8. Como se aprecia en el «Cartulario cidiano» (Menéndez Pidal, 1929: 837-871).

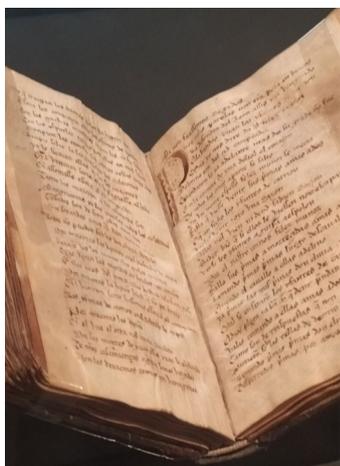
9. En el texto latino, «nobilissimi ac bellatoris uiri» (Menéndez Pidal, 1929: 915). En este artículo, cito siempre la traducción de la *Historia Roderici* por Falque (1983), en cuyo caso, la referencia a los capítulos exime de la necesidad de señalar las páginas de las citas.

10. El texto original reza «nobiliori de genere ortus, / quod in Castella non est illo maius». Todas las citas del *Carmen Campidoctoris* en latín y su traducción incluidas en este artículo pertenecen a Montaner y Escobar, eds., 2001. La referencia a las estrofas y versos exime de la necesidad de señalar las páginas de las citas.

11. En el *Cantar* sí aparece el término *infanzón* referido al Cid, concretamente, cuando sus hijas son calificadas como «fijas de ifançones» (v. 3298).

12. El *Motif Index* incluye múltiples variantes de este asunto, como Q111.8 «Large quantity of land as a reward»; Q112 «Half of kingdom as reward»; Q112.0.1. «Kingdom as reward»; Q112.0.5. «Kingdom and hand of princess as reward for virtuous life»; T68 «Princess offered as prize»; T68.4 «Vanquished king gives hero his daughter and control over his kingdom».

etc.) atribuye también el rango de infanzón al Campeador, lo que le lleva a reincidir en las contradicciones de la leyenda misma, pues un muchacho de baja clase social jamás habría recibido tal educación ni sería «el infanzón de Vivar que había sido alférez» de Sancho (23), un ascenso inasequible para alguien de origen humilde. En este sentido, es evidente que, por encima de la veracidad histórica, en *Sidi* prima el respeto y fidelidad a la leyenda.



Manuscrito único del
Cantar de Mio Cid (BNE, Madrid)



Escultura del Cid en Vivar
Fotografía de A. Boix Jovaní



Escultura del Cid en Vivar
Fotografía de A. Boix Jovaní

1.2. Cerco de Zamora y muerte del rey Sancho¹³

«Obcecación senil»: así define *Sidi* (88) la herencia de Fernando I, el reparto de su corona que, en líneas generales, dejó el joven reino de Castilla en manos de Sancho y, en las del Alfonso, el de León; a García correspondió el de Galicia y, finalmente, los monasterios del Infantado se dividieron entre sus hermanas Elvira y Urraca. Queda en duda, como advierte Mínguez (2000: 40-41), «si la entrega de Zamora a Urraca —lo mismo que la entrega de Toro a su hermana Elvira— estaba contenida en el testamento de Fernando I, si fue concesión posterior del propio Alfonso VI o si sencillamente fue un punto elegido estratégicamente por los partidarios de Alfonso» para alzarse contra Sancho¹⁴ después de que éste, insatisfecho con el reparto, desposeyese de la herencia a sus hermanos García y Alfonso, a quienes derrotó y apresó para luego desterrarlos a las cortes taifas de Sevilla (1071) y Toledo (1072), respectivamente.

13. Sobre el origen y presencia en la literatura medieval de los sucesos comprendidos entre la partición de los reinos de Fernando I y la jura de Santa Gadea, *vid.* Powell (1996) y Montaner (2016). Específicamente sobre la jura y su relación con la leyenda cidiana, remito al imprescindible estudio de Vaquero (1990).

14. Con más contundencia se expresan Martialay Sacristán y Suárez Bilbao (2010: 142): «No existe ningún indicio histórico de que Urraca recibiera, además, el señorío sobre la ciudad de Zamora, a la que ha quedado para siempre ligado el personaje; por el contrario, debemos pensar que Urraca tomó posesión de Zamora cuando comenzaron los conflictos con Sancho, precisamente como consecuencia de su intervención a favor de Alfonso para que fuera liberado de su prisión en Burgos después del desastre de Golpejera».



Cruz a las afueras de Zamora que, según la tradición, marca el lugar donde expiró el rey Sancho. Fotografía de A. Boix Jovani.

En efecto, las aspiraciones de Sancho acabarían estrellándose contra los muros zamoranos. Según las crónicas medievales, tras la rendición de Toro,¹⁵ Zamora constituía el último bastión que el monarca necesitaba rendir para culminar la reunificación de la herencia paterna,¹⁶ aunque, como se ha apuntado ya, la ciudad pudo ser el foco de una insurrección encabezada por Urraca. Sea como fuere, el desafío zamorano fue de tal magnitud que motivó el desplazamiento de tropas castellanoleoneseas comandadas por Sancho II en persona, quien sometió la ciudad a un asedio que finalizó con el magnicidio atribuido a Bellido Dolfos, aunque la *Historia Silense* ofrece una versión distinta de lo sucedido que don Ramón Menéndez Pidal saludó como un alarde de heroicidad.¹⁷

Sidi sigue la tradición y ofrece breves referencias del asesinato: «un traidor llamado Bellido Dolfos lo atravesó con un venablo bajo los muros de la ciudad» (51),¹⁸ «una celada infame bajo los muros de Zamora» (61), «bajo los muros de Zamora, había visto al rey Sancho asesinado por la espalda» (88). Estas pinceladas contrastan con la narración, más detallada, de los combates entre Diego Ordóñez y los hijos de don Arias Gonzalo posteriores al regicidio (330-339 y 346-362), relato basado en *La leyenda del Cid*, de Zorrilla, como demuestra el pertinente análisis

15. *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLVI; Versión amplificada, cap. 829); Crónica de veinte reyes, libro IX, cap. 15; Crónica de Castilla: 97; Crónica abreviada, cap. XXVIII; Crónica de 1344, cap. CCCLXXXIV; Crónica popular del Cid, cap. X; Crónica particular del Cid, cap. LII.*

16. *Crónica najerense, III.16; Crónica latina de los reyes de Castilla, cap. 2; Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLVI; Versión amplificada, cap. 829; Crónica de veinte reyes, Libro IX, cap. 15; Crónica de Castilla, p. 97; Crónica abreviada, cap. XXVIII; Crónica de 1344, cap. CCCLXXXIV; Crónica popular del Cid, cap. X; Crónica particular del Cid, cap. LII.*

17. Según expuso el maestro a partir de la narración de la *Historia Silense*, «los sitiados enviaron un caballero de gran audacia, quien entrando en el campo enemigo, con su lanza hirió de improviso al rey de frente, y luego, a todo correr de su caballo, se acogió sano y salvo a una puerta de la ciudad que le esperaba abierta, según estaba prevenido. Se comprende que este hecho, que tiene carácter de hazaña, se convirtió en traición por haberse hecho famoso en una narración de origen castellano» (Menéndez Pidal, 1974: 55-56). A partir del texto de don Ramón, que incluye casi una traducción libre del original latino, resulta sencillo comprender el pasaje de la *Silense* (9): «Interim congregato exercitu, Sancius rex obsedit Semuram, que prisco tempore Numancia vocabatur. Semurenses etenim ea tempestate immobiles permansere; qui profecto Semurenses Adefonsi regis presidio muniti, repulsam domini sui non ferentes, misso magne audacie milite, dum circumsederet eos, Sancium regem dolo interfecerunt. Qui nimirum ab eo lancea inopinata ex adverso perfoctus, vitam pariter cum sanguine fudit. Idem vero qui eum tam audaciter percussit, sicuti consilium fuerat, cursu rapidissimi equi apertis portis ab oppidanis incolumis receptus est».

18. Aunque el gran público puede asociar la traición de Bellido Dolfos a un apuñalamiento, quizá por influencia de la película *El Cid*, de Anthony Mann, las fuentes principales coinciden al señalar que el arma homicida fue un venablo (*Estoria de España, Versión crítica, cap. CCLXIII; Versión amplificada, cap. 836; Crónica particular del Cid, cap. LXI; La leyenda del Cid, cap. VII: 306-307*).

comparativo:¹⁹ por un lado, *Sidi* y *La leyenda del Cid* describen la muerte del segundo Arias de modo muy similar,²⁰ sitúan el llanto de Urraca al final de los combates²¹ y mencionan los gritos de Diego Ordóñez con que expresa su deseo de seguir combatiendo tras la ordalía.²² Además, *Sidi* ofrece diversos ejemplos de intertextualidad explícita con *La leyenda del Cid*. Así, la primera contienda finaliza con un definitivo «tajo en la cabeza» (*Sidi*: 52; *La leyenda del Cid*, cap. VIII: 350), mientras que, en la segunda, *Sidi* (52) refiere cómo «salió el segundo Arias ciego de cólera», muy similar a «...se ve que viene ciego / por la sed de venganza» (*La leyenda del Cid*, cap. VIII: 351). Finalmente, uno de los Arias «era casi un niño» (*Sidi*: 52; *La leyenda del Cid*, cap. VIII: 350), aunque tal descripción se atribuye a personajes diferentes en cada obra (en *La leyenda del Cid* es Pedro Arias, que combate en primer lugar; en *Sidi*, «el tercer Arias», pues no se especifica su nombre).

Por otra parte, el contraste entre las fugaces menciones al atentado de Bellido Dolfos y el relato más esmerado de los combates entre Diego Ordóñez y los hijos de Arias Gonzalo apunta a que *Sidi* no profundiza en el regicidio para no cansar al gran público con un episodio que ya conoce, mientras que la narración de la ordalía es más extensa por ser menos popular. De este modo, especialmente a lo largo de la primera sección, el *tempo* narrativo se ralentiza para detallar unos episodios, pero se acelera cuando los conocimientos del lector hacen innecesario un relato minucioso. Asimismo, este recurso explica la fugaz mención al reparto de los dominios de Fernando I: «todo cambió para mal en León y Castilla después de que ese rey ambicioso y valiente [Sancho] intentara reunir los trozos del reino partido» (*Sidi*: 88), sutil apunte que contrasta con la atención de las crónicas o *La leyenda del Cid* al testamento regio,²³ pero que permite a *Sidi* centrarse, de inmediato, en un pasaje menos

19. Las semejanzas entre la obra de Zorrilla y *Sidi* son superiores a las que guardan esta novela y otras fuentes, como la *Estoria de España* (*Versión crítica*, cap. CCLXVI, CCLXVIII-CCLXXI; *Versión ampliada*, caps. 839, 841-844); *Crónica de veinte reyes*, Libro IX, caps. 25,27-30; *Crónica de Castilla*: 106-107, 109-112 (sólo incluye dos combates); *Crónica abreviada*, Libro III, caps. XXXVIII, XL-XLIII; *Crónica de 1344*, caps. CCCXCVI, CCCXCIX-CDI, CDIII-CDIV; *Crónica popular del Cid*, caps. XIII, XV-XVI; *Crónica particular del Cid*, cap. LXVIII-LXV, LXVIII-LXXIII.

20. En *La leyenda del Cid* (cap. VIII: 353), «por el ojo izquierdo Ordoñez / derribándole le ensarta», mientras que *Sidi* (52) señala que «le metió Ordóñez el hierro de la lanza bajo el yelmo, en la cara». Ambas versiones señalan el fatal impacto en la cabeza, que difiere claramente de la *Estoria de España*, donde Diego Ordóñez lo parte con una espadada épica de arriba abajo, hasta la silla de montar (*Versión crítica*, cap. CCLXX; *Versión ampliada*, cap. 843).

21. *La leyenda del Cid*, cap. VIII: 362; *Sidi*: 52. La *Estoria de España* (*Versión crítica*, cap. CCLXIX; *Versión ampliada*, cap. 842) indica que la infanta suplicó entre lágrimas a don Arias Gonzalo que no participase en los combates antes de los mismos.

22. *La leyenda del Cid*, cap. VIII: 361; *Sidi*: 52. La *Estoria de España* también menciona el deseo de Diego Ordóñez de seguir combatiendo, mas no refiere sus gritos de manera explícita (*Versión crítica*, cap. CCLXXI; *Versión ampliada*, cap. 844).

23. Para la división de los reinos, vid. *La leyenda del Cid*, cap. IV: 168-169; sobre las guerras por la reunificación, vid. *La leyenda del Cid*, caps. V-VI: 198-239, aunque es necesario señalar que aquí se incluye la narración de la batalla de Golpejera; sobre el asedio de Zamora y la muerte del rey Sancho, vid. *La leyenda del Cid*, caps. VII- VIII: 257-322. En las crónicas, los sucesos que abarcan desde el reparto de los reinos hasta la muerte de Sancho se hallan documentados en la *Historia Roderici*, cap. 5; *Historia silense*: 8-10; *Crónica najerense*, III.13, III.15-16; *Crónica latina de los reyes de Castilla*, cap. 2; *Chronicon Mundi*, Libro IV, caps. LVII, LXI-LXV; *De Rebus Hispaniae*, caps. XI, XIII [sic]-XVIII; *Estoria de España* (*Versión crítica*, caps. CCXXXVII-CCXXXVIII, CCXLI-CCXLII, CCXLV-CCLXIV; *Versión ampliada*, caps. 813-814, 817-838), *Crónica de veinte Reyes*, Libro VIII, caps. 14-15, 18, Libro IX, caps. 4-24; *Crónica de Castilla*: 85, 88-106; *Crónica abreviada*, Libro III, caps. XII-XIII, XVI-XXV, XXVII-XXXVII; *Crónica de 1344*, caps. CCCLIX, CCCLXII,

conocido aunque lleno de acción: la hazaña protagonizada por Rodrigo en la batalla de Golpejera, cuando rescató al rey Sancho de trece caballeros que lo llevaban preso, ejemplo claro de *fortitudo* heroica que analizaré después en mayor detalle.

1.3. La jura de Santa Gadea

La alteración del *tempo* narrativo no se ajusta siempre a la fama de los acontecimientos, sino que depende de otras variables. Por eso, si algunos episodios aparecen resumidos, hay otros de tal valía para la trama que se exponen con todo detalle, pese a ser muy célebres. Así sucede en el caso de la jura de Santa Gadea, de tal importancia que hasta podría afirmarse que todos los episodios referidos hasta aquí –la división de los reinos, la guerra entre hermanos y la traición de Bellido Dolfos– no son sino los pasos previos que conducen hasta este punto clave de la leyenda cidiana, por lo que merece un detenido estudio, acorde a la atención que *Sidi* le dedica.

El humillante juramento de Alfonso VI tiene un origen difícil de establecer. La posibilidad de que formase parte del desaparecido *Cantar del rey don Sancho* fue puesta en serias dudas por Powell (1996: 156) y, más recientemente, Montaner (2016: 87-88), quien creo que acierta al considerar que pudo tratarse de un «protorromance». Lo que sí es seguro, de todos modos, es que su primera versión escrita figura en el *Chronicon Mundi* (Libro IV, cap. LXVIII) de Lucas de Tuy (c. 1238), a la que siguieron otras muchas.²⁴ Por su parte, *Sidi* toma como fuente principal la recreación de la jura en *La leyenda del Cid* (cap. VIII: 364-365 y cap. IX: 374-380), basada tanto en materiales cronísticos como en el famoso romance que abre el verso «en Santa Águeda de Burgos, do juran los hijos de algo» (romance n.º 12 Díaz-Más, ed., 2006: 73-76). Aquí, Pérez-Reverte no se limita a adaptar el relato zorrillesco para componer su propio texto, sino que aprovecha el episodio para plasmar el carácter del Cid cuando Minaya le recrimina, refiriéndose a su actuación en la jura, que «siempre fuiste un testarudo arrogante» (21). Y no le faltan motivos para afirmar tal cosa, ya que *Sidi* refleja esa imagen altiva, por ejemplo, en el breve diálogo entre señor y buen vasallo:

«Mucho me aprietas, Ruy Díaz»
«Es que el lance es apretado».

Estas palabras (24) son exactamente las mismas que intercambian Campeador y monarca en un momento de máxima tensión de la jura según *La leyenda del Cid* (cap. IX: 376). También desafiante es su respuesta cuando el rey ordena su destierro por un año, a lo que el Cid replica «si vos, señor, me

CCCLXV-CCCLXXVII, CCCLXXXIII-CCCXCIII; *Crónica popular del Cid*, caps. II-VII, X-XII; *Crónica particular del Cid*, caps. XXVII-XXVIII, XXXII, XXXV-XLV, LI-LXIII.

24. *De rebus Hispaniae*, cap. XX; *Estoria de España (Versión crítica)*, cap. CCLXXXIII; *Versión amplificada*, cap. 845; *Crónica de veinte reyes*, Libro X, cap. 2; *Crónica de Castilla*: 112-113; *Crónica abreviada*, cap. XLVIII; *Crónica de 1344*, caps. CDV-CDVII; *Crónica popular del Cid*, caps. XVII-XVIII; *Crónica particular del Cid*, cap. LXXV-LXXVIII.

desterráis por un año, yo me destierro por dos» (56). Esta vez, la estructura sintáctica apunta como fuente primera al susodicho romance y no a *La leyenda del Cid*,²⁵ aunque la diferencia de la duración del exilio autoimpuesto por el Cid de cuatro a dos años sí se debería a la obra de Zorrilla.²⁶ De nuevo, hay influencias múltiples en la maldición de Rodrigo al rey, a quien desea que, en caso de perjurio, «como al rey don Sancho, también os maten a traición villanos, no caballeros» (23).²⁷ Por último, altivo es también el «¡Paso al rey!» (24) que grita el Campeador tras la jura y que remite al muy similar «¡al Rey paso!» (*La leyenda del Cid*, cap. IX: 378).

Este Cid insolente no es una creación de Pérez-Reverte, como demuestra la influencia de unas fuentes que incluyen un descarado Ruy Díaz que se conoce, al menos, desde las *Mocedades de Rodrigo* (siglo XIV). Como si de una precuela del *Cantar de Mio Cid* se tratase, este texto recrea, de manera absolutamente legendaria, la juventud del Campeador, quien, por inmaduro, se aleja del reflexivo y moderado héroe del *Cantar* para mostrarse soberbio e impulsivo. De acuerdo con esta idea, la jura no sólo funciona en *Sidi* como uno de los catalizadores del destierro, sino que sirve de referencia para observar la evolución del héroe a lo largo de la novela no sólo a nivel económico o militar, sino también psicológico: este Cid que se enfrentó al rey supo contenerse después, cuando «sin darse cuenta, apoyó la mano izquierda en el pomo de la espada» (124) ante el engreído conde Berenguer Ramón, o «Berenguer Remont», como lo llama Pérez-Reverte en claro homenaje a su nombre en el *Cantar*.²⁸ Del mismo modo, el Campeador de la jura no será el mismo que hará caso omiso a los



Jura de Santa Gadea en el bronce de la puerta de la iglesia Santa Gadea en Burgos, Fotografía de A. Boix Jovaní.

25. En el romance, «¡Tú me destierres por uno / yo me destierro por cuatro» (v. 32, romance n.º 12 «La jura de Santa Gadea», Díaz-Mas, ed., 2006: 76); en *La leyenda del Cid* (cap. IX: 379) «Por un año me destierres / yo me destierro por cuatro».

26. La variación se explica por la influencia —o interferencia— de dos pasajes de *La leyenda del Cid*: en el primero (cap. X: 403), el rey Alfonso dice al Cid que «yo os desterré por un año, / van ya dos y no habéis vuelto»; en el segundo, las palabras del Cid son: «Señor, dado os hé dos años / para que tuvierais tiempo» (*La leyenda del Cid*, cap. X: 409).

27. *Sidi* combina aquí el «permítame Dios que te maten / también a traición villanos» de *La leyenda del Cid* (cap. IX: 377) con el v. 5 del romance, «Villanos te maten, Alonso; villanos que no hidalgos» (romance n.º 12 «La jura de Santa Gadea», Díaz-Mas, ed., 2006: 74), pues Zorrilla obvia el segundo hemistiquio, que sí recoge Pérez-Reverte con la ligera variación de «caballeros» por «hidalgos».

28. En este artículo, y a fin de evitar confusiones por el uso de varios nombres propios para un mismo individuo según la fuente citada, los unifico mediante la adopción de los que utiliza *Sidi* para sus personajes aunque me refiera a las figuras históricas. Así, por ejemplo, el conde de Barcelona aparece como «Berenguer Ramón» en los libros de historia, pero me referiré a él siempre como «Berenguer Remont». En la misma línea, aunque los historiadores suelen referirse al anciano monarca zaragozano como «al-Muqtadin», lo mencionaré siempre como «al-Moqtadin».

insultos del conde tras la batalla de Almenar, ya al final de la novela, sobre lo que profundizaré a su debido tiempo.

1.4. La batalla de Cabra

Frente a Zorrilla y la tradición cidiana más popular, que muestran a un Alfonso VI iracundo que destierra al Campeador tras verse humillado, Pérez-Reverte otorga a la jura una función de condicionante fundamental, de caldo de cultivo que propicia el exilio sin llegar a ser definitivo. La gota que colma el vaso de la paciencia regia será una nueva humillación, aunque no del monarca, sino del «conde leonés García Ordóñez» (54) en la batalla de Cabra. En realidad, García Ordóñez fue un noble castellano que, como Rodrigo, sirvió a Sancho II hasta su muerte en Zamora, según atestiguan diversos documentos de este rey donde aparece como confirmante (Horrent, 1973: 170-171; Fletcher, 2001: 136). Su supuesto origen leonés constituye un arraigado tópico cidiano coherente con su destacada posición en la corte de Alfonso VI, quien habría favorecido a la nobleza leonesa tras su ascenso al trono, de ahí que García Ordóñez fuese «a quien después de Santa Gadea había nombrado Alfonso VI alférez del reino, desposeyendo de ese título al enseña de su difunto hermano» (54). De nuevo, esta afirmación es acorde a la leyenda, más no a la historia, pues el Cid nunca fue *armiger regis* de Sancho (Montaner y Escobar, 2001: 35-43) y el primer alférez de Alfonso como rey único y absoluto fue Gonzalo Díaz, leonés (Menéndez Pidal, 1929, I: 222; Horrent, 1973: 171-172; Fletcher, 2001: 125; Gamba Gutiérrez, 2011: 288, n. 153). García Ordóñez no ocuparía ese puesto hasta 1074 (Menéndez Pidal, 1929, I: 232-233; II: 740; Horrent, 1973: 172; Gamba Gutiérrez, 2011: 288, n. 153), nombramiento con el que siguió los pasos de su padre, el noble Ordoño Ordóñez, que ostentó ese cargo bajo el reinado de Fernando I (cf. entre otros, Sánchez Candeira, 1950: 489-491 y Escalona Monge, 2004: 133).

Sin embargo, que el Campeador y el Crespo de Grañón fuesen castellanos no obstó para que aflorase una visceral rivalidad que alimentó, si no surgió allí mismo, la ya mencionada batalla de Cabra: en otoño de 1079, Rodrigo Díaz y García Ordóñez se encontraban en las cortes del rey sevillano al-Mutamid y del granadino Abd Allah, respectivamente, para cobrarles las parias²⁹ que debían a Alfonso VI. Entonces, un conflicto estalló entre ambas taifas y, puesto que el pago de parias obligaba al rey Alfonso a ayudarles militarmente, se dio la paradójica circunstancia de que el Cid y García Ordóñez tuvieron que combatir junto a sus correspondientes tributarios para cumplir el compromiso del monarca con éstos. La batalla, acaecida en torno a la localidad de Cabra, se decantó del lado sevillano, y, según quiere la leyenda, el Campeador humilló a García Ordóñez mesándole la barba, lo que constituía una gran ofensa.³⁰ A este gesto remite *Sidi* (157) cuando la mesnada del Campeador

29. Las parias constituían el tributo con que los reyes de taifas pagaban a los grandes señores cristianos su ayuda y protección contra el enemigo, sin importar raza o credo.

30. Sobre la batalla de Cabra, véase el revelador análisis de Fletcher (2001: 134-137). Los principales testimonios sobre la misión a Sevilla y la batalla de Cabra se encuentran en la *Historia Roderici*, caps. 7-8; *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLXXVIII; Versión amplificada, cap. 849); Crónica de veinte re-*

se muestra disconforme con el reparto del botín, pues «reducirles el beneficio era mesarles la barba». En Cabra, el Cid agarró con tal fuerza la de García Ordóñez que le arrancó un trozo, según recuerda el *Cantar de Mio Cid* (vv. 3281-3290):

—¡Grado a Dios, que cielo e tierra manda!
 Por esso es luenga, que a delicio fue criada.
 ¿Qué avedes vós, conde, por retraer la mi barba?
 Ca de cuando nasco a delicio fue criada,
 ca non me priso a ella fijo de mugier nada
 nimbla messó fijo de moro nin de cristiana,
 commo yo a vós, conde, en el castiello de Cabra,
 cuando pris a Cabra e a vós por la barba.
 Non ý ovo rapaz que non messó su pulgada,
 la que yo messé aún non es eguada—. ³¹

Esta humillación de García Ordóñez, siempre cabecilla de la facción rival de Rodrigo en la corte, cumple una importante función en esta novela si se relaciona con la jura de Santa Gadea, pues sugiere una idea de compleción: si el Cid se ganó la enemistad del rey con la jura, esta nueva ofensa en Cabra puso a la nobleza dominante en su contra. Sin aliados de peso en la corte, el destino de Rodrigo estaba sellado.

1.5. La partida al destierro: la «niña de nuef años»

Un aspecto distintivo de la producción revertiana es su realismo, que se plasma con especial fortuna en personajes cuyos rasgos y actitudes huyen de toda pátina de perfección, humanos a quienes el lector puede mirar a la cara o, incluso, debe inclinarse para verlos, como el Cid a la pequeña de nueve años que osa responderle cuando llama a su puerta en Covarrubias, al frente de sus hombres, con la esperanza de recibir ayuda. En una pintura luminosa que recuerda al colorismo modernista de Rubén Darío, la voz «frágil como el cristal» (39) y los «ojos claros» (39) con que la pequeña se dirige al Cid le confieren un aura inmaculada que refuerza la mención a su piel trigueña (39). Tan importante es aquí lo que se nombra como lo que se calla, de ahí que brillen por su ausencia detalles que mancillen a la niña humanizándola en exceso, como los habituales rasgos desagradables de otros personajes (cicatrices, suciedad, parásitos...).

En esta ocasión, *Sidi* nada debe a Zorrilla, quien no incluye a la niña en *La leyenda del Cid*, como tampoco lo hacen las crónicas medievales, por lo que todo apunta al *Cantar de Mio Cid* como fuente directa por ser el primer

yes, Libro X, cap. 7; *Crónica de Castilla*: 116-117; *Crónica abreviada*, Libro III, cap. XLIX; *Crónica de 1344*, cap. CDXV; *Crónica popular del Cid*, cap. XXII; *Crónica particular del Cid*, cap. LXXXVI.

31. Todas las citas del *Cantar de Mio Cid* que aparecen en este artículo corresponden a Montaner, ed., 2011.

y principal testimonio donde aparece esta escena.³² El episodio original, el mismo que habría consultado Pérez-Reverte de acuerdo con sus propias palabras³³ (*Cantar de Mio Cid*, vv. 40-53), reza como sigue:

Una niña de nuef años a ojo se parava:
—¡Ya Campeador, en buen ora cinxiestes espada!
El rey lo ha vedado, anoch d'él entró su carta
con grant recabdo e fuertemiente sellada.
Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
Si non, perderiemos los averes e las casas,
e demás los ojos de las caras.
Cid, en el nuestro mal vós non ganades nada,
mas el Criador vos vala con todas sus vertudes santas.—
Esto la niña dixo e tornós' pora su casa.
Ya lo vee el Cid, que del rey non avié gracia;
partiós' de la puerta, por Burgos agujjava,
llegó a Santa María, luego descavalga,
fincó los inojos, de coraçón rogava.

Más allá de la adaptación narrativa de *Sidi*, que sitúa la acción en Covarrubias y no en Burgos, destaca aquí la fuerza estética de la escena, muy familiar pese a sus múltiples variaciones: aquí subyace la doncella que somete con dulzura al unicornio, la compasión y ternura de King Kong ante Ann Darrow, o Natasha «La Viuda Negra» Romanoff tranquilizando a Hulk mientras le señala que el sol ya está muy bajo. Aunque adopta una iconografía diferente, acorde al relato en que se inserta, se trata de una nueva manifestación del tópico de la Bella y la Bestia (D735.1 en el *Index* de Thompson),³⁴ donde el choque visual juega un papel clave al mostrarnos cómo el peligroso y, a menudo, enorme personaje masculino se doblega ante el alma femenina, que no requiere de músculo, pues somete al corazón. Se trata del mismo contraste que logró el *Cantar de Mio Cid* hace más de 800 años y que *Sidi* perpetúa, y sólo hace falta imaginar la escena para confirmarlo: la niña de nueve años, menuda, abre la puerta y se convierte en la voz de Burgos o Covarrubias al enfrentarse, ella sola, a un imponente guerrero adulto, armado y a lomos de un caballo. Así, esta pequeña, para quien el Cid sería casi un gigante, rinde a toda aquella

32. Una versión del episodio de la niña también figura en la película *El Cid*, de Anthony Mann, aunque difiere mucho de la que ofrece el *Cantar*: el Cid va acompañado de Jimena, y, cuando se acercan a beber a un pozo en medio de un páramo, se encuentran con una pequeña que, tras preguntarles si son «aquél a quien llaman "el Cid"» y «la gentil doña Jimena», les avisa de que «mi padre dice que nos cortarán las manos si os ayudamos, y que, por todas partes, hay ojos que nos miran». El Cid, que acababa de recoger agua y se la ofrecía a su esposa, la devuelve al pozo con semblante contrariado. Entonces, la niña añade «pero padre dice también que, si vais caminando despacito, se os hará muy pronto de noche, y, entonces, no habrá nadie que pueda veros entrar en nuestro pajar». Aunque la escena está claramente inspirada en la pequeña del *Cantar*, no sólo el escenario es distinto —la niña no vive en Burgos, sino en una granja aislada en el campo—, sino también la compañía del Cid, quien no marcha con su mesnada, sino con su esposa. Además, la niña del filme sí ayuda al desterrado, lo que anula cualquier opción de que *Sidi* se haya basado en esta escena cinematográfica.

33. La sección «Agradecimientos» de *Sidi* (371) se abre con «A Alberto Montaner, por su imprescindible *Cantar del Cid* y la revisión técnica del texto».

34. También aparece clasificado como cuento 425C en Aarne y Thompson (1995: 81).

tropa de duros guerreros con la firmeza de su voz y, también, con su inocencia infantil (39-40).

1.6. Rachel y Vidas, o Uriel y Eleazar

En principio, este episodio sería coherente con la trama de *Sidi* si, como en el *Cantar de Mio Cid*, Rodrigo fuese desterrado después de que sus «enemigos malos» (v. 1) le imputasen el robo de parte de las parias que el rey de Sevilla había pagado a Alfonso VI. En el *Cantar*, Martín Antolínez se sirve de esta falsa acusación para engañar a dos prestamistas judíos,³⁵ Rachel y Vidas, a quienes estafa dejándoles en garantía, a cambio de seiscientos marcos para el Cid, dos enormes arcas llenas de arena que, afirma, están repletas del oro sustraído de las parias.³⁶

La difícil inclusión de este episodio en *Sidi* radica en que, aquí, el Cid no es desterrado por el robo de las parias ni por la inoportuna razia en Toledo que provocó su primer destierro histórico³⁷ y de la que *Sidi* se hace eco,³⁸ sino por la jura de Santa Gadea y la humillación que García Ordóñez sufrió en Cabra. Sin parias, no hay oro ni pretexto que explique el origen de las supuestas riquezas que guardan las arcas, pero, hábilmente, Pérez-Reverte adopta la solución de Zorrilla, quien ya incorporó dicho episodio a *La leyenda del Cid* (cap. IX: 380-384 y cap. X: 396-397) pese a hallarse en la misma tesitura, pues utilizó la jura de Santa Gadea como detonante de la ira



Arca del Cid en la Catedral de Burgos,
Fotografía de Alfonso Boix Jovaní.

regia. Allí, el Cid afirma que las arcas «pertenecen á una iglesia / y al haber de mi mujer» (*La leyenda del Cid*, cap. IX: 383), excusa que retoma el vivareño

35. Como Salvador Miguel (1977: 187) señaló acertadamente, «en el *Cantar de Mio Cid*, no se designa específicamente como judíos a Rachel y Vidas». Sin embargo, el mismo autor (1977: 193-196, 204-207, 223) aporta pruebas suficientes para demostrar el origen semita de los prestamistas. El estudio posterior de Roitman (2011) ratifica tal identificación.

36. El relato del engaño a Rachel y Vidas también se documenta en la *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLXXX; Versión amplificada, cap. 851)*; *Crónica de veinte reyes*, Libro X, cap. 9; *Crónica de Castilla*: 118-119; *Crónica de 1344*, caps. CDXVIII-CDXIX; *Crónica popular del Cid*, cap. XXIII; *Crónica particular del Cid*, caps. LXXXIX-XC.

37. Esta incursión aparece documentada ya en la *Historia Roderici* (cap. 10): «saqueando en el reino de Toledo y arrasando la tierra de los sarracenos» («in partes Toleti depredans et deuastans terram sarracenorum» [Menéndez Pidal, 1929: 919]). Por norma general, los historiadores aceptan esta razia como motivo clave del primer destierro, cuya importancia queda patente en las múltiples crónicas que la incluyen: *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLXXIX; Versión amplificada, cap. 850)*, *Crónica de veinte reyes*, Libro X, cap. 8; *Crónica de Castilla*: 117-118; *Crónica abreviada*, Libro III, cap. L; *Crónica de 1344*, cap. CDXVI; *Crónica popular del Cid*, cap. XXII; *Crónica particular del Cid*, cap. LXXXVII.

38. *Sidi* se refiere a esta campaña por primera vez como una «algara contra los moros de Toledo» (38); volverá a mencionarla después, con más detalles de la incursión (125-126).

en *Sidi* (95) para convencer a los prestamistas de que las arcas contienen «las joyas, los vasos sagrados y otros objetos de valor que Jimena, la esposa de Ruy Díaz, había heredado de su familia». Creo que, en este sentido, el texto de Pérez-Reverte mejora al de Zorrilla por menos vago y más coherente al evitar la mención a tan enigmática iglesia y ser más específico en lo que respecta a los bienes de Jimena, tanto en su naturaleza como en su origen.

Aunque la intertextualidad con la obra de Zorrilla demuestra, aquí, su importancia como fuente de *Sidi*, también hay otras influencias literarias. La huella del *Cantar* se percibe en la figura de Martín Antolínez, ausente en Zorrilla para que sean los judíos Manasés y Benjamín quienes visiten a Rodrigo (*La leyenda del Cid*, cap. X: 380-384, 396). Por su parte, *Sidi* tampoco incluye sus nombres originales y los llama Uriel y Eleazar (*Sidi*: 94), pero se ajusta más al *Cantar* y recupera a Martín Antolínez, quien planea el engaño y visita a los judíos (94-95), lo que deja patente cómo Pérez-Reverte no se limita a seguir fielmente la obra romántica, sino que combina varias fuentes.

No es ésta la única ocasión en que un prestamista judío aparece en *Sidi*, pues también Arib ben Ishaq (193-199) prestará una importante suma al Campeador durante su estancia zaragozana. El hecho de que sea judío no garantiza que este episodio se base en el *Cantar*, pues estamos ante un estereotipo, ya que el prestamista habitual del medievo era semita. Aun así, tanto la presencia de Martín Antolínez en escena (esta vez, junto a Diego Ordóñez) como que el Cid exija un préstamo libre de intereses apunta a la influencia de Rachel y Vidas:

—¡Merced, Minaya, cavallero de prestar!
¡Desfechos nos ha el Cid, sabet, si no nos vall!
Soltariemos la ganancia, que nos diesse el cabdal— (*Cantar de Mio Cid*, vv. 1432-1434).

Es decir, que renuncian a los intereses —«la ganancia»— si se les reintegra la cantidad prestada —«el cabdal»—, algo que no sucede cuando Minaya devuelve el préstamo en *La leyenda del Cid*, donde Minaya puntualiza: «Y advertid / que hay unos cuantos [marcos] de más / como interés mercantil» (*La leyenda del Cid*, cap. X: 397). De todos modos, pese a las coincidencias entre ambos episodios, los ecos de los prestamistas del *Cantar* en el judío de Zaragoza son tan tenues que impiden confirmar su relación.

2. El Cid, mercenario

A Pérez-Reverte no le van los ganadores, o no, al menos, relatar la historia de quienes se hallan en su apogeo. Frente a quienes todo el mundo admira y aplaude, el autor se inclina más por los héroes anónimos, aquellos con quienes podríamos cruzarnos por la calle, como un maestro de esgrima que ya afronta su crepúsculo pero mantiene su desafío personal de hallar la estocada perfecta, a la moza del mercado que, simpática, nos ofrece sus productos y, un 2 de mayo cualquiera, podría empuñar un trabuco o una navaja en defensa de su rey. Por eso, *Sidi* no presenta al Cid en el cénit

de su trayectoria, sino en los albores de su leyenda, cuando sirvió como mercenario en la taifa zaragozana,³⁹ lo que lo convierte en un personaje ideal para Pérez-Reverte, pues, como bien ha notado Grohmann (2019b: 42), el mercenarismo es un «rasgo esencial de tantos posteriores [a don Jaime Astarloa] héroes cansados revertianos, cuyo trato con sus clientes –con la excepción del marqués Luis de Ayala– es definido por el hecho de que se les paga por sus servicios». Un trabajo, por lo tanto, entendido sin el matiz despectivo con que se ha tildado al Cid de «mercenario» casi como sinónimo de «traidor». Resulta irónico que, en el mismo tono, haya quien vea al Cid como un violento racista, aunque resulte absurdo que un xenófobo fuese un mercenario al servicio de moros. A menudo, tan infundado e incoherente desprecio se debe a una concepción errónea del panorama sociopolítico peninsular en el siglo XI, basada en la visión maniqueísta de una España dividida entre la Cruz y la Media Luna que, de ser cierta, no explicaría el mestizaje racial⁴⁰ o cultural que refleja, por ejemplo, el arte mudéjar de forma paradigmática. Por supuesto, no voy a entrar a discutir los matices de una convivencia entre culturas que no siempre fue fácil –sólo hay que leer los *Miráculos de Nuestra Señora* de don Gonzalo de Berceo para percatarnos de ello–, pero, evidentemente, aquellas gentes no se pasaban el día peleando con sus vecinos por pertenecer a otra raza o seguir un credo distinto.

El propio sobrenombre de Rodrigo Díaz, «Cid», debería advertir de su error a quienes piensan que sólo fue un racista, porque, en ese caso, sería del todo incoherente que este supuesto *terminator* de moros llevase un sobrenombre árabe andalusí (Montaner y Escobar, 2001: 28), el mismo que, en esta novela, le da título.⁴¹ Pérez-Reverte rebate esta incongruencia mediante el episodio en el que unos andalusíes conceden al Cid su honroso sobrenombre cuando lo aclaman, agradeciéndole que les perdone la vida. Esta escena, ya antes analizada, ejemplifica muy bien la realidad sociocultural del siglo XI con la diferencia de trato que el Cid dispensa a los andalusíes y almorávides de la aceifa capturada, pues estos últimos eran fanáticos religiosos que constituían



La Aljafería (Zaragoza),
Fotografía de Alfonso Boix Jovaní.

39. Como el propio autor señaló, «el Cid del destierro es un Cid que está empezando la aventura. Luego será leyenda viva. Pero esos primeros seis meses del exilio me interesan más, cuando sale con su pequeña tropa y empieza a buscarse la vida» (Sánchez, 2019: 18).

40. Se documentan múltiples ejemplos en la historia de la España musulmana. Uno de los más conocidos es el de la legendaria mora Zaida, amante de Alfonso VI y, probablemente, reina de España con su nombre de bautismo de Isabel (Salazar y Acha, 1992-1993: 323-325). En *Sidi* (164), el rey al-Mutamán es mestizo, pues su madre fue una navarra llamada Elvira.

41. A menos que se acepte que «mio Cid» sea un epíteto castellano, como sostiene la interesante hipótesis de Peterson (2021).

un verdadero azote invasor para cristianos y andalusíes; de hecho, ellos terminaron con los reinos de taifas. Nunca hubo pacto ni alianza mercenaria o de otro tipo entre ellos y el Cid, a quienes debe su fama de «matamoros» que le acompaña desde hace siglos, pues nunca le vencieron. Al contrario, fue él quien les infligió su primera derrota en la península (batalla de Cuarte, 21 de octubre de 1094) y volvería a salir victorioso en Bairén (enero de 1097). Frente a los temibles almorávides, los cristianos del medievo tenían una visión bastante diferente de los andalusíes, a quienes incluso el Cid justifica que quieran combatirle en el *Cantar* (vv. 1103-1105):

En sus tierras somos e fémosles todo mal,
bevemos so vino e comemos el so pan;
si nos cercar vienen, con derecho lo fazen.

Estas palabras sorprenderán a quienes vean en el Cid a un homicida reconquistador o crean que nuestra Edad Media se basó en una constante guerra de religión. Al menos en lo que respecta al siglo XI, las guerras se debían a la ambición y el poder, que primaban sobre la fe o la etnia. Por eso, si el Cid era un mercenario por poner sus armas a disposición de quien las contratase, lo mismo puede decirse de los monarcas y nobles cristianos que ofrecían sus servicios militares a los reyezuelos de las taifas a cambio de parias. Este fue el motivo por el que, como bien refleja *Sidi*, el conde Berenguer Remont (cristiano) y al-Mundir (musulmán) combatieron juntos al Cid en la batalla de Almenar,⁴² lo que echa definitivamente por tierra todo prejuicio sobre el conflicto racial o religioso entre moros y cristianos en el siglo XI y exculpa al Campeador de cualquier supuesta traición a la fe cristiana. En resumen, y frente a una etiqueta como «mercenario», cuyas connotaciones peyorativas actuales enturbian el sentido medieval de este oficio, sería más adecuada la de «soldado profesional», es decir, aquél que hacía de la guerra su profesión. Mi propuesta no sólo es acorde a la visión revertiana del mercenarismo, sino que se sustenta en la etimología: la palabra *soldado* «trae su origen de sueldo, que vale estipendio», como bien notó en fecha temprana don Sebastián de Covarrubias (1611: 32r). Concretamente, «soldado» viene de «solidatus» (Cortina, 1845: 142; Mayáns y Siscár, 1873: 366; Lapesa, 1987: XVII; DRAE, «Soldado»), el militar que percibía una retribución por sus servicios. Por eso, y ciñéndose al asunto que nos ocupa, el propio Zorrilla afirmó, en *La leyenda del Cid* (cap. IX: 389-390),

... que entónces un varon
poderoso, desterrado

42. Esto derivaba, de vez en cuando, en situaciones extrañas o paradójicas si se contemplan desde la mentalidad actual, como en la ya citada batalla de Cabra, donde el Cid y García Ordóñez se enfrentaron por hallarse ambos en dos taifas rivales que pagaban tributo a Alfonso VI. Otro tanto sucede en el caso de la batalla de Graus, a la que se llegó tras una petición de ayuda del rey al-Moqtadir (padre de al-Mutamán), quien era tributario del rey Fernando I de León. El monarca cristiano envió a Zaragoza un ejército comandado por su hijo Sancho, a quien acompañó Rodrigo Díaz, con objetivo de unirse a las huestes musulmanas y combatir a Ramiro I de Aragón, hermano del propio Fernando I. El conflicto se resolvió en la batalla de Graus (8 de mayo de 1063), donde el rey aragonés sucumbió ante las tropas de su sobrino, el infante don Sancho, de lo que se hace eco *Sidi* (75 y 124).

por su rey, se iba á otro Estado
 á servir á otra nacion.
 Y como entónces España
 estaba de reyes llena,
 que por razon mala ó buena
 andaban siempre en campaña,
 por el más fútil motivo
 el mejor campeon cristiano
 para irse á un campo pagano
 ponía pié en el estribo.
 Y agotaba sus tesoros
 un rey cristiano, para ir
 un hermano á combatir,
 en pagar huestes de moros;
 y no era entre estos mal visto
 que un moro á sueldo tuviera
 toda una mesnada entera
 de caballeros de Cristo.
 [...]

Hoy fueran estos señores,
 que al moro daban ayuda
 contra cristianos, sin duda
 renegados y traidores;
 pero del Cid en la edad
 no eran cosas excesivas
 estas, y eran relativas
 fe, virtud y lealtad.

Tanto Zorrilla como [Pérez-Reverte](#) se apartan de la falsa imagen del Cid reconquistador y coinciden con el [Cantar](#) al hacer que su móvil para combatir a moros y cristianos hasta la conquista de Valencia no sea la religión, sino el botín. Por eso, [Sidi](#) plasma un Rodrigo cuyo pensamiento práctico es propio de un bandido al que no le importa demorar la captura de una aceifa, pues, «cuanto más tardemos, más cargados de botín y más lentos irán... Mujeres, esclavos y ganado» ([Sidi](#): 20). Esta actitud se aleja de la imagen típica del Campeador, que remite a actos heroicos y honorables, no al bandidaje. Mas, en el exilio, sin bienes ni derechos y a cargo de un puñado de hombres, el Cid necesitaba asegurar su propia subsistencia y la de los suyos: en el [Cantar](#), mediante el botín de guerra; en la historia, al servicio de un nuevo señor que le procurase sustento, y también a sus hombres.

En su primer destierro, Rodrigo fue acogido en la Aljafería zaragozana por el gran monarca hudí Abu Yafar Ahmad ibn Sulayman al-Moqtadir Billah, quien habría conocido al Cid durante la guerra contra Aragón que acabó en la batalla de Graus (1063) y se habría reencontrado con él cuando Sancho II asedió Zaragoza para exigir las parias que se le debían (1067).⁴³ Esto explica que, consciente de su valía, el monarca hudí recibiese con gran afecto al

43. Sobre la batalla de Graus en las fuentes medievales, *vid.* *Crónica Najerense*, III.14; *Historia Roderici*, cap. 4; *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCXLIV; Versión amplificada, cap. 816)*; *Crónica de veinte reyes*, Libro IX, cap. 3; *Crónica de Castilla*: 87-88; *Crónica abreviada*, Libro III, cap. XV; *Crónica de 1344*, caps. CCCVI, CCCLXIV; *Crónica popular del Cid*, cap. III; *Crónica particular del Cid*, cap. XXXVIII.



La Aljafería (Zaragoza), Fotografía de Alfonso Boix Jovaní.

Campeador: «puso el Çid su amor muy grand con Almudafar rey de Saragoça; et el rey recibiol muy onrradamiente en la villa, et fizol y mucha onrra» (*Estoria de España, Versión amplificada*, cap. 859 [*Primera Crónica General*, Menéndez Pidal, ed., 1906: 532]).⁴⁴ Pocos meses después, al-Moqtadir falleció y, como muy bien advierte Pérez-Reverte por boca del Cid, «como hizo nuestro difunto rey Fernando con Castilla y León, Moqtadir ha partido el reino entre sus hijos: Mutamán, a quien dejó Zaragoza, y Mundir, al que ha dado Lérida, Tortosa y Denia... De aquí a nada, los dos van a matarse entre sí» (137-138).⁴⁵

Como se observa, *Sidi* presenta una importante divergencia con respecto a la historia real, ya que es al-Mutamán, y no su padre, quien contrata al Campeador y su meshnada. No creo que la supresión del anciano monarca hudí se fundamente en la influencia de la película *El Cid*, donde tampoco aparece y el Campeador traba rápida amistad con Moutamín, pues hay cuestiones narrativas muy claras que justifican tal licencia: para mantener la tensión narrativa y no interrumpir la emoción del relato, Pérez-Reverte tenía que prescindir del reinado de este monarca, donde no se registra actividad bélica destacada. Esto explica que, en la novela, el Cid llegue a Zaragoza

44. Ni el *Cantar de Mio Cid*, ni las *Mocedades de Rodrigo* ni, por supuesto, el *Carmen Campidoctoris*, presentan a Rodrigo Díaz al servicio de los poderosos reyes hudíes en la taifa de Zaragoza. Sí que lo hace la *Historia Roderici*, aunque con un relato en tercera persona que se limita a exponer los hechos más destacados de manera distante, como corresponde a un texto historiográfico, y sin los detalles con que la *Estoria de España* reconstruye la estancia zaragozana del Campeador a partir de fuentes diversas.

45. Al-Mutamán coincide totalmente con el Cid al reconocer que su padre «dejó un serio problema al partir entre mi hermano y yo el reino que tanto le costó unificar. Curioso, ¿verdad?... Como vuestro Fernando I, que dejó sembrada la guerra entre sus hijos» (153).

cuando el anciano rey ha fallecido y al-Mutamán requiere los servicios de un gran caudillo. De este modo, la muerte prematura de al-Moqtadir en *Sidi* evita que el lector se enfrente a varias páginas tediosas, sin batallas ni aventuras, que alargarían la novela innecesariamente hasta retomar las altas dosis de acción con las guerras entre ambos hermanos.

Aparte de la soldada percibida como mercenario, el Cid y sus hombres también cuentan con el botín. El Rodrigo Díaz de *Sidi* utiliza sus presas con un propósito que sigue la estela del *Cantar*, donde, aunque no está obligado a servir a Alfonso VI tras la ruptura del vínculo vasallático, se esfuerza en hacer méritos para recuperar su favor mandándole regalos, como se observa en los vv. 489-496 del *Cantar*:

–¡Venides, Álbar Fáñez, una fardida lança!
Do yo vos enbiás, bien abría tal esperança.
Esso con esto sea ayuntado,
dóvos la quinta, si la quisiéredes, Minaya.–
–Mucho vos lo gradesco, Campeador contado;
d'aquesta quinta que me avedes mandado,
pagarse ía d'ella Alfonso el castellano.
Yo vos la suelto e avello quitado.

Minaya se refiere aquí a la entrega de la quinta parte del botín de guerra al señor feudal, una condición propia de la relación vasallática que el Campeador respeta en el exilio, según el *Cantar de Mio Cid*.⁴⁶ *Sidi* retoma este motivo cuando Rodrigo indica a sus hombres que, con respecto al rey Alfonso, «de cuanto botín consigamos ahora o en adelante, reservaremos siempre su parte» (82), refiriéndose a la quinta que menciona el *Cantar*, como confirmará más tarde Minaya al recriminar con sumo tacto al Cid que «el quinto que te empeñas en mandar al rey reduce los beneficios» (127). En este sentido, *Sidi* mantiene la imagen de un Rodrigo cuyo código de honor le obliga a exigir como única cláusula por sus servicios de mercenario no combatir a Alfonso VI: «Nunca guerrearé contra Alfonso VI –dijo Ruy Díaz–. Es mi señor natural» (147). Código de honor, por cierto, que comparte con los héroes cansados revertianos (Grohmann, 2019b: 47-49), quienes, pese a su desilusión vital, tratan de mantenerse fieles a las normas que dictan sus conciencias, aunque resulten incomprensibles para el resto de la sociedad, como refleja *Sidi* (122) cuando Rodrigo afirma que Alfonso VI es su señor natural ante Berenguer Remont y éste le replica que «eso no está escrito en ninguna parte». Entonces, el Campeador le contradice, pues, para él, ese vínculo está escrito «en mi conciencia».

46. Los versos citados no son la única referencia del poema épico a la entrega de la *quinta* al monarca: «El bueno de mio Cid non lo tardó por nada: / –¿Dó sodes, caboso? ¡Venid acá, Minaya! / De lo que a vós cayó vós non gradecedes nada; / d'esta mi quinta (dígovos sin falla) / prended lo que quisiéredes, lo otro remanga; / e cras a la mañana irvos hedes sin falla / con cavallos d'esta quinta que yo he ganada, / con siellas e con frenos e con señas espadas; / por amor de mi mugier e de mis fijas amas, / porque assí las enbió dond'ellas son pagadas, / estos dozientos cavallos irán en presentajas, / que non diga mal el rey Alfonso del que Valencia manda.–» (*Cantar de Mio Cid*, vv. 1803-1814).

3. El Cid, héroe

La lealtad del Cid hacia Alfonso VI no es la única muestra de una integridad moral que presenta a Rodrigo Díaz como modelo de rectitud inquebrantable. También se manifiesta, por ejemplo, en su férreo sentido de la justicia, que ya refleja el *Cantar* con la condena que promete a potenciales desertores (vv. 1249-1254):

Véelo mio Cid, que con los averes que avién tomados,
que si s' pudiessen ir, ferlo ien de grado.
Esto mandó mio Cid, Minaya lo ovo consejado:
que ningún omne de los sos vassallos
que s' le non spidiés o no l' besás la mano,
si l' pudiessen prender o fuesse alcançado,
tomássenle el aver e pusiéssenle en un palo.

«Poner en un palo», esto es, «ahorcan» (*Cantar de Mio Cid*, Montaner, ed., 2011: 827 [1993: 521-522; 2007: 481-482]), precisamente, la misma ejecución que sufre uno de sus hombres por transgredir una prohibición (*Sidi*: 159). Este sentido de la justicia del Campeador alcanza su clímax en la ya analizada jura de Santa Gadea, que no sólo refleja la arrogancia del Campeador —muy presente en la escena, según se ha visto—, sino también su integridad moral, la misma que le impulsó a enfrentarse a Alfonso VI.

De todos modos, aquel Cid orgulloso de la jura de Santa Gadea cuenta con otro rasgo que equilibra su temperamento y que *Sidi* anuncia desde el principio, al referir cómo «se pasó el jinete una mano por la barba. Reflexionaba observando las huellas de los fugitivos, que se alejaban hacia poniente» (16). El gesto del Cid con su barba, que acaricia en repetidas ocasiones (34, 64 etc.), denota su templanza, la que también refleja el *Cantar* en sus primeros versos, cuando «fabló mio Cid bien e tan mesurado» (v. 7). Frente al joven Ruy de las *Mocedades de Rodrigo*, la madurez del Rodrigo que protagoniza el *Cantar* se manifiesta en su proverbial medida al tomar decisiones, como se aprecia cuando recibe la noticia de la afrenta de Corpes:

una grand ora pensó e comidió,
alçó la su mano, a la barba se tomó:
—¡Grado a Christus, que del mundo es señor,
cuando tal ondra me an dada los ifantes de Carrión!
¡Par aquesta barba que nadi non messó,
non la lograrán los ifantes de Carrión,
que a mis fijas bien las casaré yo!— (vv. 2828-2834).

Que el Cid no reaccione visceralmente, sino que tarde una hora en hablar, como si quisiera ordenar sus pensamientos en un momento de tal tensión y escoger las palabras adecuadas, refleja su gran autocontrol y comedimiento. También el héroe de *Sidi* mide sus palabras, lo que llega a incomodar a Minaya

Alvar Fáñez cuando parten al destierro, pues insiste en que se dirija a los que han abandonado todo para seguirle. Discrepa aquí Pérez-Reverte del Cid zorrillesco, quien pronuncia un emotivo discurso a sus hombres en San Pedro de Cardeña (*La leyenda del Cid*: 388), y también del Cid del *Cantar*, que, agradecido, habla a quienes llegan en su busca para acompañarle al exilio (vv. 290-303):

En aqués día, a la puent de Arlançón
 ciento e quinze cavalleros todos juntados son,
 todos demandan por mio Cid el Canpeador.
 Martín Antolínez con ellos' cojó,
 vanse pora San Pero, do está el que en buen punto nació.

...
 Fabló mio Cid de toda voluntad:
 —Yo ruego a Dios e al Padre spirital,
 vós que por mí dexades casas e heredades,
 enantes que yo muera, algún bien vos pueda far,
 lo que perdedes, doblado vos lo cobrar.—

A este episodio se refiere *Sidi* (26) cuando explica que Galín Barbués «se les había unido en el puente del Arlanzón, sabedor del destierro de Ruy Díaz», pero no hallamos aquí discurso alguno, a tenor de las palabras de Minaya, quien recrimina al Cid que «han pasado catorce días y no les has dicho nada» (20). Por supuesto, Rodrigo acabará por arengarles cuando considere que ha llegado el momento oportuno (80-85).

En realidad, dos polos opuestos como la arrogancia y la mesura se complementan a la hora de configurar al Cid como líder carismático: «Desafíos y orgullo. También de ese modo se fraguaban las leyendas» (57). En la guerra, el orgullo le infunde la confianza que transmite a sus hombres, mientras que la prudencia le lleva a considerar todas las opciones antes de escoger una estrategia, e, incluso, es consciente de cuándo una batalla campal no es la mejor opción (259, 269-270). Esa misma prudencia hará que aconseje a al-Mutamán el pago de una fuerte suma al-Mundir y a Berenguer Remont para que levanten el asedio de Almenar, sugerencia que acaso semeje un acto de cobardía, pues, como él mismo afirma, «no hay hombre más cobarde que yo en vísperas de una batalla. [...] Mientras hago planes, procuro imaginar cuanto puede salir mal» (354). Creo que el Cid confunde la cobardía con la cautela, pues no toma decisiones a la ligera, sino que las medita detenidamente. Por lo tanto, no se trata de miedo, sino de mesura y *sapientia*, uno de los atributos propios de los héroes junto a la *fortitudo*, el valor y la fuerza física.

Tradicionalmente, los personajes épicos se desarrollan a partir de estas dos virtudes que sirven como parámetros básicos a considerar en su análisis: *sapientia* y *fortitudo*, los dos tópicos que la *Chanson de Roland* (versión O) condensó en el célebre v. 1093, «Roldán es valeroso y Oliveros es sensato» («Rollan est proz e Oliver est sage», Riquer, ed. y trad., 2003: 146-147). Junto a Roldán y Oliveros, la pareja que encarna de forma paradigmática esta dualidad se encuentra en los albores de la poesía épica, pues ya Homero

la plasmó en Ulises y Aquiles, quienes representan la *sapientia* y la *fortitudo*, respectivamente (vid. Curtius, 1955, I: 246-254). Aún hoy, los cómics y el cine de acción han preservado esta dualidad en personajes como La Masa, una especie de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde que sufre una relación antagónica de ambas virtudes: el Dr. Bruce Banner, en quien reside la *sapientia*, y el tremendo Hulk, que posee la *fortitudo*.

Pese al problema de personalidad de Banner, lo cierto es que un héroe será más o menos perfecto en la medida que *fortitudo* y *sapientia* se complementen y equilibren en él, según estableció también Homero cuando hizo que Néstor elogiase a Diomedes al afirmar que «...sobresales en el combate porque eres esforzado / y también en el consejo eres el mejor de todos los de tu edad» (*Ilíada*, Canto IX, vv. 53-54; Crespo, ed., 2015: 165). Algo así sucede en el *Cantar de Mio Cid*, donde Ruy Díaz es capaz de partir en dos a un contrario de un golpe de espada (vv. 751, 2421-2424) o de reflexionar durante una hora (vv. 1932,



The Incredible Hulk
[Carátula], Marvel C. Videos



Estadua del Cid en Valencia,
Fotografía de A. Boix Jovaní.

2828), según se ha visto ya. Ambas cualidades constituyen rasgos tan fundamentales del Campeador que se han perpetuado en sus diversas representaciones a lo largo de los siglos hasta *Sidi*.

La combinación de *sapientia* y *fortitudo* se refleja con especial énfasis en la faceta militar del Campeador, pues la *sapientia*

resulta fundamental antes del combate, mientras que la *fortitudo* es necesaria en batalla. En efecto, la *sapientia* le permite encontrar las palabras justas para encorajar a sus hombres, las cuales, en ocasiones, refuerza con lenguaje no verbal, como sucedió cuando «alzó al cielo el índice [...], al modo musulmán» (*Sidi*: 293) antes de pronunciar unas sabias y emotivas palabras de arenga, gesto que, aunque pudo adoptarlo de los moros, también podría haber heredado del personaje de Agapito Cárcelos, quien, «cuando discutía levantaba el índice hacia lo alto como poniendo al cielo por testigo» (*El maestro de esgrima*: 30). Además, la *sapientia* resulta crucial para establecer la estrategia óptima, y, en este aspecto, la primera sección de la novela ofrece un ejemplo muy interesante: llegado el momento de capturar a la aceifa musulmana, el Cid no plantea un ataque a campo abierto, sino una emboscada que recuerda los ardidés con que Rodrigo alcanza sus primeras victorias en el *Cantar*, también al principio de su andadura. Allí, limitado por el número de hombres y medios, logra conquistar Castejón y Alcocer con sendas tretas, y, si la toma de esta última localidad se basa en la táctica del tornafuye (vv. 574-610),

la de Castejón resulta especialmente llamativa, ya que la mesnada cidiana permanece oculta –al igual que en la emboscada a la aceifa de *Sidi*– hasta que llega el momento de atacar (vv. 435-473).

La *fortitudo* es tan vital para un héroe épico como su *sapientia*, aunque resulta mucho más impresionante, como demuestra el *Cantar* (vv. 749-751):

acostós' a un aguazil que tenié buen cavallo,
diol' tal espadada con el so diestro braço,
cortól' por la cintura, el medio echó en campo;

Causa impacto —nunca mejor dicho— imaginar esta escena en la que Rodrigo exhibe su gran fuerza y destreza para ejecutar tan formidable tajo, que asombraría a la audiencia del juglar en el medievo.⁴⁷ Aunque más moderadamente, *Sidi* recrea uno de estos golpes épicos o espadadas épicas, como se denominan entre los especialistas, cuando el Cid, aturdido por un alfanje que le alcanza en el yelmo —¿un cintarazo, tal vez?—, logra rehacerse y descargar «un tajo que cercenó el brazo del moro por el hombro» (110). Que la espadada no sea tan brutal como la del *Cantar* se explica por el interés del autor en humanizar a sus personajes; al fin y al cabo, *Sidi* es una novela, no un cantar de gesta. Si tomamos como base la idea de Gaier (1983: 19) por la que estos terribles espadazos eran «effets spectaculaires du tranchant, considérablement amplifiés par le ton épique», tenemos aquí un golpe de espada físicamente verosímil que, por su gran factura, un juglar exageraría hasta convertirlo en espadada épica, y, como el anónimo poeta del *Cantar*, haría referencia a que corría «por el cobdo ayuso la sangre destellando» (vv. 501, 781, 1724 y 2453), lo que simbolizaba el buen trabajo de un combatiente, pues tal reguero de sangre sólo se conseguía tras llevar a cabo una matanza. Pérez-Reverte utiliza esta imagen para el Campeador en dos contiendas diferentes, tras las cuales siente cómo sangre ajena chorrea «desde el codo por la muñeca y la mano derecha, hasta mojarle el guante» y «manchaba su brazo derecho hasta el codo, de manejar la espada» (239 y 329, respectivamente).

La espadada épica no es la única muestra de la *fortitudo* de Rodrigo que *Sidi* ofrece, pues hay que sumar las diversas menciones al combate singular del Cid frente al campeón navarro Jimeno Garcés por la ciudad de Calahorra (38 y 133), lid muy enturbiada por la leyenda (Montaner y Escobar, 2001: 17-26) que aparece ya en el *Carmen Campidoctoris* y la *Historia Roderici*. La información del *Carmen* (est. VII) es muy superficial y sólo destaca que ésta fue la victoria que le valió el sobrenombre de «Campeador», esto es, «experto en lides campales» (Montaner y Escobar, 2001: 33): «Esta lid singular fue la primera,

47. Más allá de si estos golpes fueron o no reales, su función literaria radicaba en asombrar al público, como se desprende de los textos de Plutarco y medievales que presenté en un estudio (2005b) donde se reflejaba cuán sorprendentes resultaban tales espadadas para aquellas gentes. Las dudas sobre la veracidad de tan terribles golpes de espada no se han esclarecido desde que Menéndez Pidal (1976: 658-659) defendiese su autenticidad a partir de testimonios de tajos similares en las cruzadas, así como las dimensiones de estas armas. Su opinión, de referencia obligada, hizo que muchos autores aceptasen sus consideraciones sin ahondar más allá, como De Chasca (1967: 209-210 [1972: 211-212]; otros no las compartieron, como Ross (1980) o Ascherl (1988: 281 especialmente), quienes consideran hartó improbable que un guerrero pudiese descargar un golpe épico.

/ cuando, muchacho aún, venció a un navarro; / por ello “Campeador” dicho es por boca / de hombres mayores». ⁴⁸ Por su parte, el pasaje de la *Historia Roderici* (cap. 5) aporta algunos datos más al incluir este combate entre una lista de hazañas de juventud: «después luchó con Jimeno Garcéz, uno de los mejores de Pamplona, y le venció. Luchó también con igual suerte con un sarraceno de Medinaceli al que no sólo venció sino que mató». ⁴⁹ Este testimonio es prácticamente idéntico al que ofrecen las principales crónicas, ⁵⁰ las cuales coinciden en el nombre del pamplonés, ⁵¹ pero señalan que la plaza en disputa era Pazuengos, no Calahorra, y que el moro de Medinaceli se llamaba Fáriz.

No albergo dudas sobre la influencia, aquí, de algún testimonio cronístico en *Sidi*, pues su estilo coincide en las breves menciones a los combates, sin apenas detalles, hasta el punto de que podría confundirse con la versión modernizada de cualquiera de estas crónicas. Tal se aprecia al comparar la cita de la *Historia Roderici* con el pasaje revertiano: «combate singular en Calahorra contra el caballero navarro Jimeno Garcés, combate singular en Medinaceli contra el campeón sarraceno Utman Alkadir» (38). Más allá del estilo, se observan divergencias con los textos cronísticos: por un lado, el cambio onomástico del guerrero ocelitano Fáriz por Utman Alkadir —cuyo motivo ignoro, aunque parece un nombre simbólico— ⁵² y, por otro, la substitución de Pazuengos por Calahorra. En este caso, la primera mención de la lid por esta plaza se halla en las *Mocedades de Rodrigo* (vv. 521-568, 604-641), donde, además, el navarro se llama don Martín González. Estas variaciones se mantienen en la *Crónica particular del Cid* (caps. VI y VIII), la *Crónica popular del Cid* ⁵³ y *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro (Acto Tercero). El hecho de que *Sidi* combine el nombre del adversario pamplonés de las crónicas plenamente medievales con la localidad habitual en los testimonios más tardíos sólo se explica por la influencia de fuentes varias. Incluso, si consideramos el influjo de *La leyenda del Cid* (cap. IV: 152-153) y de la película de Anthony Mann, ambas incluyen la lid por Calahorra, pero el rival del Cid es Martín Gómez (según Zorrilla, quizá

48. «Hoc fuit primum singulare bellum, / cum adolescens deicit Nauarrum; / hinc Campidoctor dictus est maiorum / ore uirorum». Como señalan Montaner y Escobar (2001: 33-34), «seguramente no pudo recibirlo [este sobrenombre] tras una única hazaña, por sonada que ésta fuese, y menos por un combate singular, como indica el *Carmen*».

49. «Postea namque pugnavit cum Eximino Garcez, uno de melioribus Pampilone, et deicit eum. Pugnavit quoque pari sorte cum quodam sarraceno in Medina Celim, quem non solum deicit, sed etiam interfecit» (Menéndez Pidal, 1929: 917).

50. *Estoria de España* (Versión crítica, cap. CCLXXVII; Versión amplificada, cap. 848); *Crónica de Veinte Reyes*, libro X, cap. 6; *Crónica de Castilla*: 116; *Crónica de 1344*, cap. CDIV; *Crónica popular del Cid*, cap. XXI y *Crónica particular del Cid*, cap. LXXXV.

51. Al referirse a don Jimeno Garcés, las crónicas utilizan ligeras variaciones de su nombre, aunque se aprecia que se trata de deturpaciones de una raíz común. Así, la *Versión crítica* de la *Estoria de España* se refiere a él como «Ximen Garçias de Torriellos», mientras que la *Versión amplificada* lo llama «Xemen Garcia de Torriellos», muy similar a la mención de la *Crónica de veinte reyes*, «Xemen García de Torriellos»; la *Crónica de Castilla*, «Ximón Garçi»; la *Crónica popular del Cid* se refiere a él como «Simon Garcia» y, finalmente, la *Crónica particular del Cid* lo llama «Ximén García». La *Crónica de 1344* es la que más difiere, pues lo llama «Sancho García».

52. El último rey valenciano de la dinastía amirí fue Utmán ibn Abu Bakr, cuyo sucesor fue Yahya al-Qadir, el rey títere de Alfonso VI. La combinación de ambos nombres da Utmán al-Qadir o «Utmán Alkadir», lo que simbolizaría una advertencia catafórica de la futura conquista cidiana de Valencia.

53. Esta obra modifica el apellido de don Martín, que pasa a ser Gómez.

a partir de la *Crónica popular del Cid* o González (en el filme), lo que indica una fuente distinta para el nombre de Jimeno Garcés en *Sidi*.

En la novela de Pérez-Reverte, tanto Jimeno Garcés como Utman Alkadir sirven para destacar la *fortitudo* del héroe, pues ambos son campeones de probada valía. Sin embargo, Rodrigo no sólo se mide con enemigos individuales, sino también grupales, como sucede en la batalla de Golpejera, donde derrota a trece caballeros leoneses que llevan prisionero al rey Sancho (89, 129). Se trata de un episodio que no incluyen *La leyenda del Cid* de Zorrilla ni los tres grandes textos cidianos —el *Cantar*, la *Historia Roderici* y el *Carmen Campidoctoris*—, pero sí la *Estoria de España*, donde los rivales del Cid no son trece, sino catorce (*Versión crítica*, cap. CCLII; *Versión amplificada*, cap. 825), cifra que da el resto de fuentes⁵⁴ salvo la *Crónica de Castilla* (94) y la *Crónica particular del Cid* (cap. XLIII). Cualquiera de estas dos últimas podría ser la fuente directa de Pérez-Reverte, aunque el académico altera la proporción de bajas: en *Sidi* (89), Rodrigo «mató o hirió a doce, puso en fuga a uno y rescató al rey»; en estas dos crónicas, el Cid mata a once y derrota a dos, la misma proporción que se da en la película de Anthony Mann, donde se narra un episodio similar, aunque con el rey Alfonso como prisionero.⁵⁵ Aquí, el desafío no radica en la fuerza bruta de los contrarios, sino en su número, que exige unas aptitudes físicas improbables en un mortal común, pues Rodrigo —como también Diego Ordóñez ante los Arias— está solo ante el peligro, igual que Gary Cooper en el duelo final de la mítica película de 1952, o como Noriyuki «Pat» Morita, quien, en el papel del anciano señor Miyagi, derrotó a varios karatekas del Cobra Kai Dojo para salvar al joven Daniel LaRusso en *The Karate Kid*¹⁵¹ (1984). Estos ejemplos demuestran cómo, a lo largo de los siglos, la exhibición de *fortitudo* ante un enemigo superior en número ha mantenido su esquema básico y su popularidad.

La *fortitudo* contrasta con los rasgos más humanos de este Sidi que sigue la estela del Cid que dejó Vivar «tan fuertementre llorando» (*Cantar de Mio Cid*, v. 1). No es la única ocasión en que Rodrigo se emociona en el poema, pues, lejos de ser un superhombre impasible, llora al reencontrarse con su familia en Valencia. También en *Sidi* se muestra humano, aunque su fragilidad no se refleja en lágrimas, sino en temores: lo veremos tenso, nervioso, lejos del héroe infalible cuando siente, «en su estómago, un enorme y conocido vacío» (314) que, de manera recurrente, le asalta antes de las contiendas. Se sabe vulnerable y es consciente del peligro real que corre en batalla, inquietud que justifican las diversas ocasiones en que cae herido (252-253, 318). Estos contratiempos, de hecho, hacen que el Cid revertiano esté más cerca del Campeador que plasma la *Historia Roderici* que del protagonista del *Cantar*, que idealiza al héroe como guerrero perfecto, incólume en batalla, lejos del

54. También se incluye en la *Crónica Najerense*, cap. 15; *Crónica de veinte reyes*, libro IX, cap. XIII [XI]; *Crónica abreviada*, libro III, cap. XXIII; *Crónica de 1344*, cap. CCCLXXVI; *Crónica popular del Cid*, cap. VII.

55. Si hubiese alguna influencia de esta escena cinematográfica en el episodio de *Sidi*, ésta sería absolutamente tangencial e intrascendente, pues la novela se inspira claramente en el rescate de Sancho que narran las crónicas, sin mayor coincidencia con la escena de la película que los trece caballeros y donde, además, el Cid no actúa en solitario, pues el propio rey Alfonso le presta ayuda y vence a tres de sus captores, lo cual reduce a ocho el número de bajas que logra el Cid.

Rodrigo más humano de la *Historia Roderici*, donde cae herido (cap. 40) o enfermo (caps. 10, 42). No hay que descartar, tampoco, la influencia de la película *El Cid*, aunque sea de manera tentativa, pues la flecha disparada por una ballesta que le hiere (*Sidi*: 318) parece inspirada en la que le provoca la muerte en el filme.

Frente a la dudosa influencia cinematográfica, resulta obvio que este héroe burgalés consciente de su fragilidad humana arraiga también en la producción previa de Pérez-Reverte, cuyos relatos protagonizan simples e imperfectas personas destinadas a vivir singulares aventuras. Por eso, en ocasiones, este Cid recuerda a cierto capitán taciturno y excelente espadachín venido a menos, y con quien comparte el gesto de encogerse de hombros para expresar resignación o duda (*Sidi*: 15, 89, etc.), algo impropio de un héroe ideal. La comparación no es ociosa: ambos son militares excepcionales que se ganan la vida con el arte que dominan, uno como sicario en Madrid, el otro como mercenario en Zaragoza. Son humanos obligados a convertirse en héroes para adaptarse a «un ambiente en el que parece inverosímil la supervivencia», como afirma De Cózar (2003: 46) al referirse a Coy y Tángier Soto, de *La carta esférica*. A ellos hay que sumar, como digo, a este *Sidi* que, por humano, no recibe ni un sólo epíteto épico en toda la novela, justo lo contrario que el héroe del *Cantar*.⁵⁶

4. El antagonista: Berenguer Remont y la Tizona

Cuando el Cid y sus hombres se enfrentan a la aceifa mora que perseguían por encargo de los habitantes de Agorbe, se menciona cómo «la hueste bajaba lanzas preparándose para el ataque, bien asentada en sus sillas gallegas de altos arzones, hechas para sostener al jinete en esa clase de choques» (106). Este pasaje resultará familiar a quienes conozcan el *Cantar de Mio Cid*, donde el Campeador arenga a sus hombres para que soporten la embestida enemiga:

Ellos vienen cuesta yuso e todos traen calças
e las siellas coceras e las cinchas amojadas;
nós cavalgaremos siellas gallegas e huesas sobre calças,
ciento cavalleros devemos vencer a aquellas mesnadas (vv. 992-995).

Su influencia sobre el pasaje antes citado de *Sidi* resulta clara, aunque no aparezca en el mismo contexto, ya que estos versos no se refieren a una escaramuza, sino al inicio de la batalla del Pinar de Tébar contra *don Remont* de Barcelona. Aquí, se contrasta la equipación de las tropas catalanas con las del Cid, que visten de manera tosca, mientras que los francos —«nombre éste que se daba a la gente de los condados catalanes» (*Sidi*: 47), y como

56. Los epítetos épicos principales del Cid en el *Cantar* son «el que en buen hora nació» y «el que en buen hora cinxó espada».

también los llama el *Cantar*, v. 1002— visten con elegancia, con ropas casi más adecuadas para un desfile que para una batalla. No es la única influencia de este fragmento, pues, cuando Rodrigo y Minaya se entrevistan con el conde en Agramunt para ofrecerle sus servicios, Berenguer no oculta «una mueca de desdén, pasando de mirar las refinadas calzas y borceguíes de los caballeros francos a las rudas huesas de cuero ensebado de Ruy Díaz y Minaya Alvar Fáñez» (119). En esta ocasión, es el conde y no el Cid quien se fija en las «calzas» y «huesas» que también menciona el poema épico y que valdrá a la tropa cidiana el insulto de «malcalzados» que *Sidi* hereda del *Cantar*, concretamente de la entrevista que barcelonés y vivareño sostuvieron tras la batalla de Tébar, según el *Cantar de Mio Cid* («malcalzados», v. 1023).

De acuerdo con la *Historia Roderici* (caps. 15-16, 37-41),⁵⁷ tanto la batalla de Almenar como la de Tébar se resolvieron a favor del Campeador y con Berenguer Remont prisionero, quien, en las dos ocasiones, fue puesto en libertad sin que el Cid exigiese rescate.⁵⁸ Las múltiples semejanzas entre las dos batallas permiten su amalgama, como advierte Pérez-Reverte en una breve nota preliminar, donde señala que «batallas como las de Almenar y Pinar de Tébar se alteran o funden entre sí según las necesidades de la narración» (8). Así pues, la versión de la batalla de Almenar que ofrece *Sidi* no sólo se basa en la contienda histórica, sino que se complementa con diversos episodios de la batalla de Tébar e, incluso, de otro choque, como expondré en breve.

Pérez-Reverte se ajusta de manera bastante fiel a las fuentes medievales y sigue, paso a paso (246 y ss.), las circunstancias en torno al asedio de Almenar que desencadenaron la batalla según la *Historia Roderici* (caps. 13-15), que sirve aquí como referencia principal⁵⁹ y a cuya narración *Sidi* aporta un nuevo tópico épico: el *flyting*. Si la *Historia Roderici* (cap. 15) señala que Ruy Díaz envió un emisario para ofrecer una importante cuantía pecuniaria a Berenguer y al-Mundir por levantar el asedio de Almenar, en *Sidi* (273-280) es el Cid mismo quien parlamenta con sus rivales en un encuentro que constituye, más bien, un juego de provocaciones que incitan a la contienda, lo que se conoce como *flyting* («riña»)⁶⁰. En este sentido, la novela no sólo entronca con la tradición épica —este intercambio de insultos y bravatas ya se documenta en Homero (vid. Parks, 1990)—, sino, más concretamente, con el *Cantar de Mio Cid* y la discusión que sostienen García Ordóñez y el Campeador en las cortes de Toledo (Boix, 2008), con toda seguridad el primer *flyting* de nuestra literatura.

57. La narración de la batalla de Almenar también se incluye en la *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCXCII; Versión ampliada, cap. 863)*; *Crónica de veinte reyes*, Libro X, cap. 21; *Crónica de Castilla: 130-131*; *Crónica abreviada*, Libro III, cap. LXIII; *Crónica de 1344*, cap. CDXXXVII; *Crónica popular del Cid*, cap. XXVI; *Crónica particular del Cid*, cap. CVIII.

58. Montaner (1998: 29) nota que «la conducta atribuida aquí a Rodrigo Díaz está más cerca de la que corresponde al héroe del *Cantar* (que se comporta de forma muy parecida con el conde de Barcelona) que del personaje histórico, para el que la obtención de un rescate, de acuerdo con las prácticas coetáneas, hubiese sido inexcusable».

59. La elección de la *Historia Roderici* en detrimento del *Carmen Campidoctoris* es obligada, puesto que este último testimonio se interrumpe justo cuando va a iniciarse la batalla.

60. Antes de la batalla de Tébar, el Cid y Berenguer intercambiaron unas desafiantes cartas (*Historia Roderici*, caps. 38-39) que podrían haber inspirado este *flyting*, aunque el contenido de las misivas y la entrevista difiere tanto que resulta imposible confirmar tal sospecha.

Como explican la *Historia Roderici* y *Sidi*, Berenguer Remont y al-Mundir rechazaron la oferta del Cid, lo que hizo inevitable el choque. Ahora bien, si la narración de las circunstancias previas aparece muy detallada en la *Historia Roderici*, no sucede lo mismo en el caso de la batalla. De hecho, el relato de las contiendas en esta crónica es, por lo general, extremadamente simple y sin mayor estrategia que la carga de un ejército contra otro.⁶¹ Es aquí donde, según creo, se inicia la fusión de esta batalla con la de Tébar, pues los ejércitos adoptan las posiciones que presentan en esta última según la *Historia Roderici*⁶² y, sobre todo, el *Cantar de Mio Cid*, que pasará a ser la fuente principal en adelante. En efecto, según el *Cantar*, las tropas de Rodrigo se vieron en desventaja al situarse en un valle (v. 974) mientras las del conde de Barcelona ocupaban unos montes circundantes. Las tropas catalanas cargaron sobre las castellanas, que resistieron su empuje y abatieron a los atacantes, alzándose con la victoria (vv. 985-1009) en la que el Cid obtuvo la Colada como trofeo (v. 1010).

Sidi adopta y adapta del *Cantar* la disposición de batalla en Tébar y emplaza a las tropas coligadas de Lérida y Barcelona en unos montes, mientras que las zaragozanas ocupan posiciones inferiores y quedan en desventaja. La información que proporciona el *Cantar*, empero, se trata con suficiente libertad para ofrecer una batalla con rasgos propios y completamente distinta a la de Tébar. Por eso, una vez establecido el tablero de juego, la partida transcurre de manera diferente y, frente a la carga de las huestes de don Remont en Tébar que obligó a las del Cid a soportar su embestida, Pérez-Reverte opta por la opción contraria y lanza a estos últimos contra sus enemigos en breves espolonadas consecutivas. Esta rutina se quiebra con un ataque en solitario de Pedro Bermúdez (*Sidi*: 334) inspirado en el mismo que protagoniza en la batalla contra los reyes Fáriz y Galve en Alcocer según el *Cantar* (vv. 704-713),⁶³ y que analizaré en la sección dedicada a este caballero. Por lo tanto, el pasaje revela que el choque de Almenar en *Sidi* es un compendio de hasta tres batallas cidianas: la que le da nombre, la de Tébar y la de Alcocer.⁶⁴

61. Con respecto a la batalla de Almenar, la *Historia Roderici* (cap. 16) expone que «Los combatientes de uno y otro bando dispusieron sus tropas en orden de batalla y lanzándose impetuosamente con enorme vocerío iniciaron el combate, pero, pronto al-Hayib [Mundir] y los condes huyeron retirándose vencidos y en desorden del rostro de Rodrigo. La mayor parte murió, y tan sólo unos pocos consiguieron huir» («Magno autem impetu facto, belligerantes et uociferantes utriusque partis direxerunt acies suas et inierunt bellum. Sed predicti comites simul cum Alfagib uerterunt continuo terga, et deuicti ac confusi fugierunt a facie Roderici. Occisa est quippe maxima pars eorum, pauci nempe euaserunt») [Menéndez Pidal, 1929: 923].

62. La *Historia Roderici* (cap. 40) señala, de manera escueta, que «viniendo así de noche, ocuparon y tomaron aquel monte, sin que Rodrigo lo supiera» («Venientes itaque nocte, preocupauerunt supradictum montem et tenuerunt illum, Roderico nesciente») [Menéndez Pidal, 1929: 943]. La *Historia Roderici* desarrolla el relato de la batalla a lo largo del mismo capítulo. Otros testimonios de la batalla de Tébar se hallan en la *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLXXXIX; Versión amplificada, cap. 860)*; *Crónica de veinte reyes*, Libro X, cap. 18; *Crónica de Castilla*: 128-129; *Crónica abreviada*, Libro III, cap. LX; *Crónica de 1344*, CDXXXIII-CDXXXIV; *Crónica popular del Cid*, cap. XXVI; *Crónica particular del Cid*, caps. CIII-CV.

63. También relatada en la *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLXXXIV; Versión amplificada, cap. 855)*; *Crónica de veinte reyes*, Libro X, cap. 13; *Crónica de Castilla*, p. 124; *Crónica de 1344*, cap. CDXXVII.

64. Hay que considerar también reminiscencias de otras contiendas ajenas a la tradición cidiana, como el propio Arturo Pérez-Reverte señaló en un tuit del 8 de enero de 2020 al referirse a su inspiración para la batalla de Almenar en *Sidi*: «Las Navas, Hastings y otras. No fue una sola».

La batalla de Almenar se salda con la victoria del Cid y la prisión de Berenguer Remont, donde Pérez-Reverte sigue definitivamente al *Cantar* para narrar el famoso episodio del ayuno del conde, quien, humillado por aquella derrota, se negó a comer las viandas que Rodrigo le ofreció al tratarlo, más bien, como a un invitado (vv. 1012-1063):⁶⁵

—Non combré un bocado por quanto ha en toda España,
antes perderé el cuerpo e dexaré el alma,
pues que tales malcalçados me vencieron en batalla— (vv. 1021-1023).

El desprecio del prisionero hacia el Cid y los suyos es tan evidente como su soberbia ante quien considera de clase inferior. De hecho, uno de los ejes vertebradores del *Cantar de Mio Cid* se halla en el choque social de una antigua nobleza, acomodada en sus tierras y títulos nobiliarios heredados de sus antepasados, contra unos caballeros que, en la frontera, se ganaban esos mismos privilegios con el sudor y la sangre derramados en batalla.⁶⁶ En el *Cantar*, el Cid se hace acreedor del respeto del conde cuando le promete liberarlo a cambio de que acepte la comida que le ofrece, y que el barcelonés toma gustosamente, feliz y asombrado «al descubrir la nobleza de espíritu de quien, pese a ser un proscrito, se comporta con una generosidad digna de los grandes nobles» (Boix, 2017: 33). Esto no sucede en *Sidi*, donde Berenguer Remont desprecia al Cid hasta el último momento, diferencia fundamental con el *Cantar de Mio Cid* que permite crear una atmósfera humorística similar a la que la crítica ha atribuido al episodio del *Cantar*.⁶⁷ Así, por ejemplo, en el poema épico, el conde pide agua para lavarse las manos antes de comer, lo que se ha interpretado como una jocosa escena donde muestra su amaneramiento frente a los toscos modales de los castellanos, lectura que he rebatido (Boix, 2017). Pérez-Reverte narra el proceso inverso y hace que Berenguer coma primero con las manos y, luego, pida agua para limpiarse la grasa del cordero que ha degustado (362-365), en una escena realista que, además, sí logra un amable toque cómico al hacer que el elegante conde abandone sus refinados modales y se ensucie. El humor no terminará aquí, sino que se prolongará en forma de fina ironía cuando el Cid lo libere.

65. Otros relatos de este curioso episodio se hallan en la *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCXC; Versión amplificada, cap. 861)*; *Crónica de veinte reyes, Libro X, cap. 19*; *Crónica de Castilla: 129; Crónica abreviada, Libro III, cap. LXI*; *Crónica de 1344, CDXXXV*; *Crónica particular del Cid, cap. CVI*.

66. Diversos autores han señalado al conflicto entre la vieja y la nueva nobleza como el motivo del desprecio que el conde de Barcelona demuestra al Cid en el *Cantar*, cf. Oleza (1972: 197), Beltrán (1978: 240), West (1981: 2), England (1994: 103), Burgoyne (2013: 40). El *Cantar* no adopta una posición maniqueísta en este punto, y no muestra a toda la vieja nobleza opuesta al Cid. Al contrario, hay nobles como Don Enrique y don Raimundo de Borgoña que muestran su respeto y favor hacia Rodrigo en las cortes de Toledo (vv. 3109, 3496-3498). El conde de Barcelona representa la transición de una vieja nobleza intransigente que acaba por comprender la dignidad y nobleza de estos nuevos caballeros.

67. La crítica ha interpretado habitualmente este episodio como uno de los más cómicos del poema, si bien, en un reciente estudio (2017), he señalado cómo los puntos débiles de tal postura, sostenida durante décadas a partir del análisis de Montgomery (1962), quien tergiversa el sentido de la escena e ignora los versos que rebaten su lectura apriorística, según la cual, el Cid humilla al conde al obligarle a comer. Nadie antes, al menos que yo sepa, había denunciado tan torticera interpretación del pasaje épico.

En el *Cantar de Mio Cid*, Rodrigo acompaña al noble barcelonés hasta las lindes de su campamento, donde le deja marchar escoltado por dos caballeros catalanes. Los tres parten montados sobre palafreñes que el Cid les regala, en una nueva muestra de generosidad (vv. 1064-1065). Al partir, el conde promete no volver a enfrentarse al Cid (vv. 1074-1076), lo cual demuestra que ha aprendido la lección y que respeta al Campeador. Muestra, aquí, un talante muy distinto al de *Sidi*, donde, pese al trato que recibe por parte de Rodrigo, le dedica palabras altivas, llenas de desprecio, antes de separarse de él y atravesar un puente romano cercano a Balaguer para unirse a un destacamento que le aguarda. El escenario, por cierto, está cargado de un simbolismo que comparte con el *Cantar de Mio Cid*, donde los ríos no son simples accidentes geográficos ni, los puentes, pasos construidos para salvarlos, sino fronteras tanto físicas como metafóricas (Boix, 2010), como el ya mencionado puente del Arlanzón donde un grupo de caballeros se reúne antes de seguir al Cid (vv. 290-303): simbólicamente, este puente representa la frontera que separa su vida como vasallos del rey de la que tendrán como desterrados si cruzan ese límite.⁶⁸ Desde esa misma perspectiva simbólica, el puente romano de Balaguer es también la puerta que permite al conde regresar a su mundo, allí donde se le respeta por sus títulos, mientras que Rodrigo permanece en el suyo, donde hasta un «malcalzado» puede ganarse su prestigio con el ánimo firme de su espíritu y la fuerza de su brazo.

En el *Cantar*, ese choque entre la vieja nobleza acomodada y estos nuevos y pujantes nobles no queda representado sólo por el conde de Barcelona, sino también por los infantes de Carrión. De hecho, éstos ejemplifican dicho conflicto con mayor claridad al ser nobles por nacimiento, pero no por méritos propios, pues sus cobardes acciones les valdrán las burlas de los hombres del Cid. Pese a que el Campeador prohíbe tales chanzas, el orgullo herido de los infantes los llevará a dejar por muertas de una paliza a Elvira y Sol, las hijas del Cid, en el robledo de Corpes, lo que tratarán de justificar con su estatus:

Ferrán Gonçález en pie se levantó,
a altas voces odredes qué fabló:
—¡Dexássedes vós, Cid, de aquesta razón!
De vuestros averes de todos pagados sodes;
non creciés varaja entre nós e vós.
De natura somos de condes de Carrión,
deviemos casar con fijas de reyes o de enperadores,
ca non pertenecién fijas de ifañones;
porque las dexamos derecho fiziemos nós,
más nos preciamos, sabet, que menos no— (vv. 3291-3300).

Además de la clara referencia a su clase social, resulta interesante observar la del v. 3294 a los «averes» que los infantes reintegran al Cid. Entre ellos, se

68. La metáfora de los ríos y puentes como fronteras llega hasta la película de Anthony Mann, donde las tropas de Rodrigo y Moutamín se sitúan en las orillas opuestas de un río: cuando el Cid y el emir de Zaragoza se adentran en el agua y se abrazan en el centro, los soldados de ambos bandos corren felices a imitarlos, pues la simbólica separación entre ellos desaparece con el abrazo de sus caudillos.

encuentran sus espadas Colada y Tizón, que les había regalado al creerlos dignos de sus hijas. Tras su abominable crimen, exige que se las devuelvan («¡denme mis espadas cuando míos yernos non son!»), v. 3158) para entregarlas a dos de sus caballeros que las merecen no por su clase social, sino por su valentía y fidelidad (vv. 3188-3196):

A so sobrino Pero Vermúez por nombre l' llamó,
tendió el braço, la espada Tizón le dio:
—Prendetla, sobrino, ca mejora en señor.—
A Martín Antolínez, el burgalés de pro,
tendió el braço, el espada Colada l' dio:
—Martín Antolínez, mio vassallo de pro,
prended a Colada, ganéla de buen señor,
del conde Remont Verenguel, de Barcelona la mayor;
por esso vos la dó, que la bien curiedes vós.

Este intercambio posee, exactamente, el mismo simbolismo que el de la Tizona en *Sidi* al pasar a manos del Cid: sólo puede empuñarla quien es digno de ella. Al fin y al cabo, el conde es un completo antihéroe: no posee *sapientia*, de ahí su constante arrogancia, ni tampoco *fortitudo*, o no tanta como el Cid, pues cae derrotado ante él. Como sus títulos, era dueño de Tizona por ser una herencia familiar, sin haber hecho nada para merecerla; al conquistarla, Rodrigo le da un nuevo significado, el mismo que cobra en un mundo de rudos guerreros que no respetan los títulos de nacimiento, sino a quien es digno de blandir una noble espada.

Ahora bien, como se aprecia en esta última cita del *Cantar*, Berenguer no fue dueño de Tizón (Tizona), sino de Colada. En realidad, Rodrigo ganó la Tizona por su victoria sobre el general almorávide Bucar en Valencia,⁶⁹ lo que *Sidi* insinúa por boca de Berenguer cuando éste enfatiza que «perteneció a un rey moro y después a mi familia» (280).⁷⁰ Este cambio de una espada por otra



Tizona, Fotografía de A. Boix Jovaní

69. Algunas crónicas medievales también le atribuyen el mismo origen, como la *Estoria de España* (Versión amplificada, caps. 941, 952; la Versión crítica no hace referencia a ello), *Crónica de Castilla*: 195 (Bucar aparece como «Júnez») o *Crónica de 1344*, cap. DIV (Bucar aparece como «Júnez»). Curiosamente, la *Estoria de España* señala que fue el Cid quien le dio nombre (Versión amplificada, cap. 952).

70. Martín de Riquer (2011: 77-78) lanzó una teoría carente de todo sustento documental por la que Tizona habría pertenecido siempre a las casas condales de Urgell o Barcelona para acabar en manos del Campeador «potser com a botí d'alguna de les seves victòries militars sobre Berenguer Ramon II el Fratricida (a Almenar el 1082 i a Tévar el 1090). Tal vegada aquesta famosa espasa tornà a la casa comtal amb motiu de les noces de Ramon Berenguer el Gran amb María Rodríguez, filla del Cid. Hem vist que la posseïa el Conqueridor» (Riquer, 2011: 77). Para sostener tan peregrina teoría, manipula las fuentes de manera torticera desde una perspectiva filológica para, por un lado, obviar que el *Cantar* especifica que el Cid gana la Tizona contra Bucar —lo cual, sea o no cierto, sí es verosímil, pues las tizonas eran un tipo de espada musulmana (cf. Ansótegui Barrera, 2017)—, y señalar a continuación que, según el *Cantar de Mio Cid* —ahora sí le interesa respetar su información— y la *Estoria de España* alfonsí, el Cid ganó la Colada a don Remont en Tébar, lo que le lleva a concluir que, de acuerdo a las fuentes, «les dues famoses espases de Rodrigo Díaz de Vivar eren d'origen català» (Riquer, 2011: 77, n. 26). En el caso

puede deberse a la mayor fama de una sobre otra, pero, además, refuerza la cohesión de la segunda sección de *Sidi*, cuyo inicio y final ocupan sendas entrevistas con los mismos interlocutores: en su primer encuentro en Agramunt, el Cid se presenta ante Berenguer como un proscrito que le ofrece sus servicios, acuciado por la necesidad, oferta que el barcelonés rechaza con insolente arrogancia. Allí, Ruy Díaz descubre la Tizona o *Tusona* (122), la cual se convertirá en el símbolo que cierre el círculo estructural de la narración cuando, en la entrevista final tras la batalla de Almenar, las tornas hayan cambiado y el conde se encuentre a merced del Campeador, comandante de las victoriosas tropas zaragozanas y nuevo dueño de la espada, que ganará como trofeo. Aquí, por cierto, hay una nueva variación con respecto al *Cantar*, donde el Cid gana la espada del conde en el pinar de Tébar. Afortunadamente, la fusión de esta batalla con la de Almenar en *Sidi* permite trasladar la obtención del trofeo a esta última contienda, pues, históricamente, la de Tébar tuvo lugar tras la estancia zaragozana del Cid.

5. Iconos distintivos

El valor simbólico de la Tizona se plasma en el económico de doscientos cincuenta marcos de oro que le atribuye el conde (*Sidi*: 365), lo que refleja un nuevo tópico. Remito, una vez más, a un ejemplo cinematográfico: en la película *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), un anciano caballero cruzado desafía al famoso arqueólogo y sus acompañantes a reconocer al Santo Grial entre los innumerables cálices expuestos en la cueva que habita desde hace siglos. La Dra. Elsa Schneider se equivoca a propósito y escoge una bellísima copa de oro que entrega a Walter Donovan, un millonario norteamericano que colabora con los nazis. Donovan, asombrado por la belleza del que cree ser el Santo Grial, afirma: «Es más hermoso de lo que había imaginado. Éste es, sin duda, el cáliz del Rey de reyes». Al beber de él, descubrirá que no es tal, con fatales consecuencias. El héroe, Indiana Jones, escogerá una humilde copa de carpintero que será la famosa reliquia.

La película recoge aquí, casi mil años después del *Cantar de Mio Cid*, el mismo tópico de la riqueza exorbitada de un objeto de gran valor simbólico, pues el cantar de gesta tasa la Tizona en la friolera de mil marcos de oro (v. 2426), valor paralelo al de Colada en la cifra de monedas (mil marcos de plata, v. 1010). En *Sidi*, y acorde con los tintes realistas de la obra, el valor de Tizona es más verosímil, aunque no por ello desdeñable en absoluto. Esta relación entre el valor económico y simbólico de un objeto, por lo tanto, cumple también una función visual en la espada del Cid, ya que, si el falso Santo Cáliz destacaba por su gran belleza, así también la Tizona se distinguirá entre el resto

de *Sidi*, que Tizona reemplace a Colada es factible por el simple hecho de que se trata de una obra de ficción, no de un libro de historia, de ahí la gravedad de las infundadas afirmaciones de Riquer. Por el mismo motivo, la atribución de la Tizona a Berenguer Remont es perfectamente válida en *Sidi*, y todavía más si cumple unas funciones estructurales como las aquí expuestas.

de espadas de la mesnada por su riqueza, lo que permitirá a los contendientes reconocer al Cid con sólo ver su acero. En este sentido, las armas del héroe cumplen también una función distintiva a nivel estético que las convierte en iconos indisolubles del héroe, tópico que ha perdurado hasta nuestros días y cuyo exponente más claro se halla en los cómics y películas de superhéroes, donde un colosal martillo advierte a los malvados de que Thor anda cerca o un escudo metálico circular con bandas rojas y blancas que enmarcan una gran estrella de cinco puntas identifica al Capitán América. Del mismo modo, en el medievo, asociamos a Excalibur con el rey Arturo o la Joyosa a Carlomagno –por cierto, la misma espada que el anciano cruzado regala a Indiana Jones–, y, en el caso del Cid, las ya mencionadas Tizona, Colada o su caballo Babieca, pues cumplen esa función estética y simbólica a la que ya se refirió Gwara (1983: 13) con respecto a la montura del Campeador:

the hero requires a superior steed because he is a superior man. It is only fitting that the Cid ride a nobler beast than most men; he is, after all, the hero. When the Cid acquires Babieca, we realize even more that he is not only worthy, but heroic. Previously portrayed with only good steeds, the Cid now wins a magnificent mount which calls attention to itself through Spain (ll. 1586-91). From this time, the Cid is no longer mentioned with simply a good horse; he is defined by means of a horse bearing a name. Here the poet utilizes equine imagery in a more personal way: the Cid rides the only animal with a name in the poem, and this fact draws our attention to the pair [.]

En un trabajo previo (Boix, 2011), hice extensivas estas palabras a los aceros del Cid por ser distintivos tanto por el brillo sobrenatural que desprenden al desenvainarlas (*Cantar de Mio Cid*, vv. 3177-3179, 3648-3649) como por su origen extranjero, lo que permite imaginarlas con una morfología distinta a la del resto de espadas castellanas, lo que, por extensión, distinguiría a su portador en un contingente de guerreros.

Dentro del *Cantar*, estos iconos juegan un papel fundamental porque, además, permiten al héroe afrontar desafíos de dificultad creciente al igual que, en algunos videojuegos, el jugador obtiene algún tipo de herramienta o arma tras superar ciertas pruebas que le sirve para *pasar de pantalla* o de *nivel* y acometer nuevos retos, siempre de mayor dificultad. En el *Cantar*, el Cid gana primero a Colada (v. 1010), luego a Babieca (v. 1573) y, por último, a Tizona (v. 2426), en una progresión acorde al aumento gradual del esfuerzo que exigen los desafíos, pues los enemigos serán cada vez más fuertes y, los retos, más arduos, lo que incrementará la fama del héroe tras cada victoria y el asombro del público tras toda nueva hazaña.

Sidi mantiene esta idea, si bien adapta la aparición de los iconos cidianos al hilo narrativo. Tras el análisis de Tizona, procedo a estudiar a Babieca y un nuevo objeto, el escudo, que también cumplirá esta función estructural y simbólica que remite a la evolución del Cid como héroe.

5.1. El escudo y la ornitomancia

En la actualidad, se acepta que la heráldica como tal no aparece hasta el siglo XII (entre muchos otros, Heath, 1989: 231 y Morsel, 2008: 152), si bien existen manifestaciones previas de escudos con diseños distintivos. Pérez-Reverte²⁰⁰ describe varias veces el emblema del Cid, la «banda roja en diagonal sobre fondo verde» (45, 100) y «enseña verde con la franja roja» (301), que, en jerga heráldica, sería «banda de gules en campo de sinople», colores que corresponden al más famoso de los escudos que se le han atribuido, el de la familia Mendoza, como demuestra su presencia en el Solar del Cid (Burgos). Sin embargo, Pérez-Reverte no atribuye estos colores directamente al escudo del Campeador, sino a su estandarte, lo que supone un alarde de precisión histórica, pues, como señala Morsel (2008: 152), «en el tapiz de Bayeux, los guerreros muestran escudos decorados, pero se observa con facilidad que son todavía aleatorios y cambiantes. No es este el caso de los pendones, y en general se considera que la heráldica representa sobre los escudos los motivos bordados sobre los pendones».⁷¹

Junto con el escudo documentado en San Pedro de Cardeña, «de sinople, una cadena de oro puesta en orla» (Montaner y García, 2004: 524),⁷² y el escudo del dragón del *Carmen Campidoctoris* (estrofa XXIX), que aparece representado en la película de Anthony Mann,⁷³ el diseño heráldico de los Mendoza escogido por Pérez-Reverte completa la tríada de los principales escudos atribuidos a Rodrigo Díaz. Considero la elección de Pérez-Reverte muy acertada, ya que le permite crear imágenes simbólicas, como sucede al identificar metafóricamente la banda roja con la luz del astro rey con «al fin la primera mota de sol rojo asomó por allí y su luz hizo entornar los ojos a todos» (300) y «al reconocer éstas [las filas de soldados] la enseña verde con la franja roja, un clamor de entusiasmo se fue alzando a su paso» (301). Pendón y amanecer comparten el mismo color, lo cual es necesario interpretar como un buen augurio previo a la batalla final si atendemos a la importancia de los primeros rayos de sol en *Sidi*, que hereda del *Cantar*:

Ya quiebran los albores e vinié la mañana,
ixié el sol, ¡Dios, qué fermoso apuntava! (vv. 456-457).

71. Heath (1989: 231) ya había advertido el mismo fenómeno: «For as long as shields have been in use, decorative shield devices have been in evidence, but as far as is known the earliest of these were devices chosen at random and discarded at will by the owners. This was the case, for example, with the shields depicted in the Bayeux Tapestry. It is not until about the mid-12th century that we have the first occurrences of what may be described as 'true' heraldry, namely the use of a device throughout a man's lifetime and transmission of that device to his heir».

72. Sobre los distintos emblemas del Cid, resultan indispensables los estudios de Montaner (2001) y Montaner y García (2004). Sobre el escudo del dragón, véase Montaner y Escobar (2001: especialmente 272-274).

73. Se trata de un impresionante dragón oscuro con un diseño de aires orientales que ondea en muchos estandartes rojos o «de gules», en lenguaje heráldico. El Cid luce ese emblema en su sobrevesta roja y en un escudo que porta en el episodio donde la comitiva que encabeza junto al infante don Sancho cae en la trampa de García Ordóñez y es asaltada por unos moros, y también, posteriormente, cuando el Cid rescata al rey Alfonso de trece caballeros que lo llevan preso. En la conquista de Valencia, el dragón desaparece de la sobrevesta del Cid, que ahora es blanca, a juego con el estandarte que sólo él porta y que pasará a lucir la misma cruz de su nuevo escudo plateado. Sin embargo, el resto de las huestes mantiene el estandarte del dragón, que aparece en múltiples ocasiones a lo largo del filme.

Estos versos son los más conocidos entre aquéllos que reflejan el simbolismo del amanecer en el cantar de gesta, donde el sol radiante anuncia buena fortuna para el Cid y presagia una jornada venturosa para sus huestes. El mismo topos aparece constantemente en *Sidi* (25, 41, etc.): «los iluminaba la luz incierta del alba» (63) remite a la incertidumbre sobre el desenlace de la persecución de la aceifa, al principio de la novela. Tras lograr que un prisionero le dé la información que necesita, el Cid se sienta junto a Diego Ordóñez «mientras el sol asomaba, rasante y rojizo» (70) hasta que ambos caballeros quedan «deslumbrados por la luz que les calentaba la cara» (71), lo que, como en el *Cantar*, anuncia una buena jornada. Este simbolismo, por cierto, no es extrapolable a los gallos que advierten de la llegada del nuevo día, habituales en el *Cantar* sólo como referencia cronológica, función que también adoptan en *Sidi*.⁷⁴ Por el contrario, el vuelo de otras aves sí adquiere un sentido augural que el Cid histórico conocía bien, pues este arte adivinatorio, la ornitomanía, fue un rasgo de su *sapientia* que le fue muy útil tanto a la hora de presagiar el desenlace de una contienda como de infundir ánimo en sus hombres, según atestigua Ibn 'Idāri cuando afirma que Rodrigo «tomaba en las aves augurio y presagio, añadiendo a esos embelecos de su propia inventiva, con los que animaba el espíritu de sus compañeros» (Montaner y Boix, 2005: 253).⁷⁵ También el *Cantar de Mio Cid* recuerda cómo Rodrigo hacía uso de este arte, por ejemplo, en la referencia más famosa a su destreza adivinatoria:

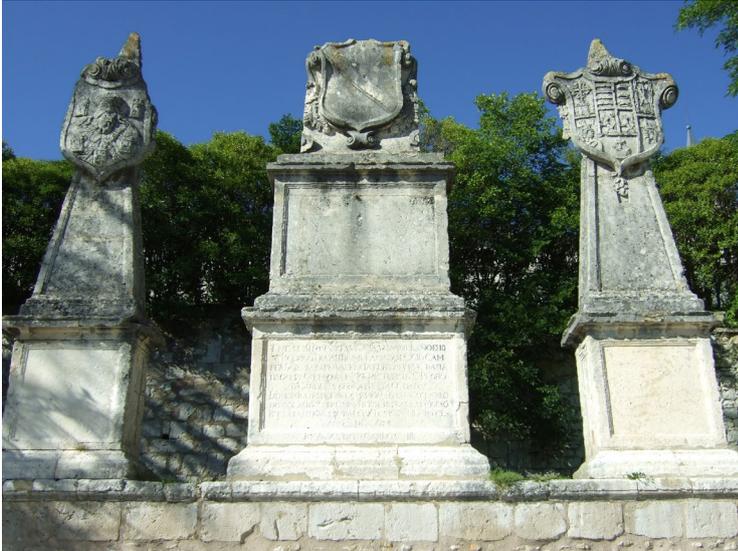
A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra
e entrando a Burgos oviéronla siniestra (vv. 11-12).

Estas palabras resuenan claramente en «las cornejas volaron de izquierda a derecha sin cambiar de dirección» de *Sidi* (135), aunque, en lo que respecta al uso de la ornitomanía, destaca el águila que sobrevuela el campo de batalla en Almenar (310) y que el Cid promete incorporar a su escudo si vence, pues le hará pintar «una cabeza de águila erguida y noble: el águila de Almenar» (313). La presencia de uno de los símbolos heráldicos por excelencia no sólo enriquece el escudo del Cid, sino que refleja su progresión ascendente: si, en el *Cantar*, el Cid gana en batalla a Babieca, Colada y Tizona, en Almenar sumará un nuevo emblema que le acompañará en futuras contiendas, las que *Sidi* ya no relata y que lo llevarán a convertirse en señor de Valencia.

Por supuesto, considerar un error anacrónico esa cabeza de águila es una cuestión subjetiva que depende del juicio del lector, pues no tiene por

74. «El canto de los gallos marcaba las horas de la noche. Los gallos primeros [...] correspondían a medianoche y marcaban el comienzo del día legal; los mediados gallos, a las tres de la madrugada, aproximadamente, y los gallos del amanecer, a la alborada» (*Cantar de Mio Cid*, Montaner, ed., 2011: 704-705 [1993: 424-425; 2007: 360]). El *Cantar* menciona los gallos en diversas ocasiones para indicar la llegada del día (vv. 235, 316, etc.) e, incluso, para referirse a una hora más concreta con los «mediados gallos» (vv. 324, 1701), técnica que adopta *Sidi* (primeros gallos: 50, 287; medios, mediados o segundos: 57, 78, etc.; gallos terceros: 92). La mayor variedad de referencias de *Sidi* con respecto al *Cantar* otorga a los gallos un papel cronológico más importante, pues sirven para indicar diversas horas nocturnas y no sólo para advertir de la llegada del día.

75. Las crónicas medievales también se hacen eco de estas cornejas que saludaron al Cid en su partida al destierro: *Estoria de España (Versión crítica, cap. CCLXXX; Versión amplificada, cap. 851); Crónica de veinte Reyes, Libro X, cap. 9; Crónica de 1344, cap. CDXIX.*



Solar del Cid, Fotografía de A. Boix Jovaní.

qué tratarse forzosamente de tal: en una cita anterior, Morsel indicaba que los escudos del tapiz de Bayeux (segunda mitad del siglo XI) ya iban decorados, aunque, en aquella época, no mostraban emblemas fijos, sino que sus diseños cambiaban, como aquí sucede con el águila que el Cid incorpora a su escudo. De todos modos, tan sólo ofrezco aquí una lectura que intenta casar la realidad histórica con una novela

de ficción que, como tal, se permite ciertas licencias. Otra, relacionada con el escudo, es su lema «*Oderint dum metuant. Que me odien, pero que me teman*» (*Sidi*: 38, 308), que también constituye una innovación de Pérez-Reverte, pues no se documenta en la literatura cidiana. Se trata del lema «de un emperador romano» (*Sidi*: 38) que no puede ser otro sino Calígula, quien «a menudo repetía aquel verso de tragedia: *Que me odien, con tal de que me teman*» (Suetonio, trad. Agudo Cubas, 1992, II: 41).⁷⁶ En fin, no seré yo quien critique la presencia de emblemas heráldicos en *Sidi* cuando el mismo Carmen Campidoctoris atribuye al Cid el escudo del dragón (estrofa XXIX):

Ase el escudo con el brazo izquierdo,
que una figura de oro llena entero;
fiero dragón había en él pintado,
resplandeciente.⁷⁷

Si hasta el anónimo autor medieval otorgó un escudo heráldico al Cid, no seré yo quien tildé a *Sidi* de anacrónico por esta licencia que, de todos modos, es muy comprensible por acorde a la imagen que el gran público espera de un caballero medieval.

5.2. Los caballos del Cid

Frente a lo que sucede en el *Cantar*, donde no aparece el nombre del primer caballo de Rodrigo, *Sidi* sí menciona a su palafrén, Cenceño (205, 229, etc.),

76. «Tragicum illud subinde iactabat: *Oderint, dum metuant*» (Gaius Suetonius Tranquillus, Pike, ed., 1903: 58); Suetonio se refiere aquí a la tragedia *Atreo*, de Lucio Accio, de la que proviene esta sentencia (*ibid.* 221, n. 27). Su antecesor, Tiberio, ya utilizaba un lema semejante: «*Oderint, dum probent!*» (*ibid.* 32), esto es, «Que me odien, con tal de que me aprueben» (Suetonio, trad. Agudo Cubas, 1992: I, 355). Séneca, en sus *Diálogos* (Mariné Isidro, trad., 2008: 156), la atribuye también a Sila, pero es imposible que *Sidi* se refiera a este gobernante porque no fue emperador, sino dictador.

77. «Clipeum gestat brachio sinistro, / qui totus erat figuratus auro; / in quo depictus ferus erat draco / lucido modo».

acaso por influencia de *La leyenda del Cid* y en detrimento de Rimbombín, palafrén del Cid según cierta tradición cuyo origen desconozco, aunque su recuerdo pervive en la ciudad de Burgos, donde un popular restaurante lleva su nombre. *Sidi* también alude a un caballo de guerra, Persevante (101, 107, etc.), aunque, pese a ser muy bueno, Rodrigo adquirirá una nueva y excelente montura que pasará a ser su principal vehículo de batalla: Babieca.

La versión que Pérez-Reverte ofrece de cómo el Cid obtiene este legendario caballo es coherente con su estancia en Zaragoza, pese a que difiere de la literatura previa: la *Crónica particular del Cid* (cap. II) afirma que fue un regalo de su padrino, don Peire Prengos, cuando el Campeador era niño. Ruy lo escogió entre otras monturas pese a su aspecto frágil, lo que hizo exclamar a su padrino, «Bavioca, mal escogistes», a lo que el pequeño Cid replicó «este será buen cavallo e Bavioca abrá nombre» (Viña Liste, ed., 2006: 26). La otra versión, anterior, se halla en el segundo hemistiquio del v. 1573 del *Cantar*, donde se indica que «[el Cid] poco avié que l'ganara», lo que remite a un trofeo de guerra, muy probablemente obtenido en la victoria sobre el rey de Sevilla.⁷⁸ *Sidi* combina ambos relatos, ya que Rodrigo se lo compra a Ali Farach, un prestigioso tratante de caballos que le muestra diversos ejemplares antes de decidirse por Babieca (205 y ss.), al igual que don Peire Prengos le enseñó varios al joven Rodrigo. Además, el Cid cree que los caballos son animales «poco inteligentes» (208), lo que remite a las palabras de don Peire Prengos, ya que «babioca» significa «persona floja y boba» (DRAE). Por otro lado, al hacer que sea un moro quien le venda tan portentoso caballo, *Sidi* mantiene el origen árabe de Babieca que ya le atribuye el *Cantar*.

Al igual que sucede con su escudo, los caballos de Rodrigo Díaz cumplen una función tanto estética como simbólica de la evolución y desarrollo del héroe, pues reflejan la dificultad creciente de las contiendas en la segunda sección de *Sidi*, ascenso que se inicia con el ataque nocturno y por sorpresa del Cid y un puñado de hombres a una avanzadilla de soldados aragoneses y navarros (231-239). En esta ocasión, Rodrigo monta a Cenceño, algo poco habitual si consideramos que se trata de un caballo de paseo e, incluso, de gala. Aun así, el Cid lo escoge porque



Detalle de la estatua del Cid en Burgos,
Fotografía de A. Boix Jovaní.

78. «Aunque no se especifica, es de suponer que el Cid lo había obtenido en su último combate, el que le enfrentó al rey de Sevilla (vv. 1221-1235)» (*Cantar de Mio Cid*, Montaner, ed., 2011: 102 [1993: 200; 2007: 102]).

todo su contingente avanza rápido, «por eso Ruy Díaz había ensillado a Cenceño, su caballo de marcha, más veloz que el de batalla» (228-229), oportuna explicación para un lector que ya ha visto a Persevante durante la persecución de la aceifa al principio de la novela y quizá no comprenda este repentino cambio de montura.

La siguiente batalla revestirá mayor dificultad: a plena luz del día, el Cid y sus hombres se toparán con un grupo de enemigos cerca de Monzón (250-252). La dureza del choque se refleja en el estado que queda el Campeador, quien acaba inconsciente después de que una maza le golpee (252). Ahora, su caballo es Persevante (248), más adecuado que Cenceño para un choque tan complicado. Por último, en la batalla de Almenar, la mayor de todas las contiendas que relata *Sidi*, Rodrigo montará por fin a Babioca, su famoso caballo, sobre el que cabalgará para obtener la gran victoria final.⁷⁹ Se observa aquí, por lo tanto, cómo el cambio de montura es acorde al incremento de dificultad de las contiendas, pues cada caballo es aún más apto que el anterior para la guerra.

6. La compañía del Cid

Al partir de San Pedro de Cardeña, donde permanece durante unos días,⁸⁰ y tras observar que el desaliento hace mella en su señor, el fiel Minaya anima al Campeador con estos versos que recoge el *Cantar de Mio Cid* (vv. 380-382):

Pensemos de ir nuestra vía, esto sea de vagar.
Aun todos estos duelos, en gozo se tornarán,
Dios, que nos dio las almas, consejo nos dará—.

Las palabras de Minaya trascienden el diálogo directo con el Cid, pues animarían no sólo al Campeador, sino a cualquiera obligado a emprender un difícil camino, fuese éste real o metafórico. Es tal su universalidad que, casi mil años después, estos versos resonaron de nuevo en aquéllos de don Antonio Machado, «caminante, no hay camino, / se hace camino al andar» (cito por Machado, 1999: 203). De su hermano, don Manuel, se escuchan también ecos en *Sidi* (cito por Machado, 2003: 56):

El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos
—polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga («Castilla», vv. 5-8).

79. Ciertamente, en esta evolución, no tengo en cuenta la presencia de Persevante en la primera sección de *Sidi*, que culmina con la derrota de la aceifa, pues su trama es independiente y sigue un esquema distinto al de la segunda sección.

80. Aparte del *Cantar* (vv. 235-393), las crónicas medievales también atestiguan la estancia del Cid en el monasterio: *Estoria de España (Versión crítica)*, cap. CCLXXX-CCLXXXI; *Versión amplificada*, cap. 851-852); *Crónica de veinte reyes*, Libro X, caps. 9-10; *Crónica de Castilla*: 119-120; *Crónica abreviada*, Libro III, caps. LI-LII; *Crónica de 1344*, caps. CDXX-CDXXI; *Crónica popular del Cid*, cap. XXIII; *Crónica particular del Cid*, caps. XCI-XCII.

Pérez-Reverte insiste en esta imagen a lo largo de toda su novela, salpicada de referencias al sudor y al polvo del camino (14, 18, 31 etc.), e incluso a la necesidad de despiojarse (46), lo cual dista mucho de la romántica imagen de unos caballeros protegidos por lorigas impolutas y armaduras relucientes, como en la película *Excalibur* (1981). La humanización del Cid, o su caracterización realista combinada con rasgos típicamente épicos, se extiende a la fiel mesnada que le acompaña, la conformada por quienes abandonan la paz del hogar para seguir a su señor hacia un destino incierto (22-23):

Unos [...] obligados de honor por ser familia: su sobrino Félez Gormaz y el otro sobrino, el tartamudo Pedro Bermúdez, alférez encargado de la bandera. También los dos Álvares eran parientes lejanos. El resto de mesnaderos era gente de criazón vinculada al señorío de Vivar, amigos estrechos como Diego Ordóñez o aventureros de soldada que se le habían sumado para ganarse el pan, por ganas de botín o por admiración a Ruy Díaz; [...] Cuarenta y dos hombres allí, los mejores, y cincuenta y cinco en Agorbe bajo el mando de otros dos amigos de confianza: Martín Antolínez y Yénego Téllez, protegiendo los escasos bagajes.

Esta lista de hombres, que recuerda a las tres que figuran en el *Cantar de Mio Cid* (vv. 733-743, 1991-1998, 3063-3072), es una de las también tres en que *Sidi* nombra a los principales miembros de la mesnada,⁸¹ algunos de ellos ya presentes en la tradición cidiana más antigua. También, como Rodrigo, son objeto de recreación en esta novela mediante una amalgama de rasgos heredados y otros nuevos, a partir, por supuesto, de la dicotomía clásica *sapientia-fortitudo*, como se aprecia en el análisis individualizado de los caballeros más importantes.

6.1. Minaya Alvar Fáñez

En las primeras páginas de *Sidi*, y como hemos visto ya, uno de sus hombres aconseja al Campeador que dedique unas palabras de aliento al resto de la tropa. Lo llamativo de esta petición es que lleva implícita una obviedad: que Rodrigo no ha hablado aún con sus hombres salvo con aquél que, además, se atreve a decirle cómo debe actuar. Semejante trato distintivo es acorde a la autoridad de Minaya Alvar Fáñez, el «diestro brazo» del Cid, como el propio Campeador se refiere a él en algunos versos del *Cantar* (vv. 753, 810), donde es un héroe casi a la altura del protagonista, pues la *sapientia* y la *fortitudo* se hallan en perfecto equilibrio también en él. Esta última queda patente cuando *Sidi* (112) menciona cómo «el brazo con el que aún empuñaba la espada se veía ensangrentado hasta el codo», imagen que ya he referenciado para el Cid y que, aparte, sólo se concede a Minaya, lo cual sirve para destacarlo entre el resto de la mesnada e igualar su *fortitudo* a la del Cid. Lo mismo sucede en el *Cantar*, donde la sangre chorrea «por el cobdo ayuso» sólo de estos dos

81. Las otras dos se encuentran en *Sidi* (155, 224).

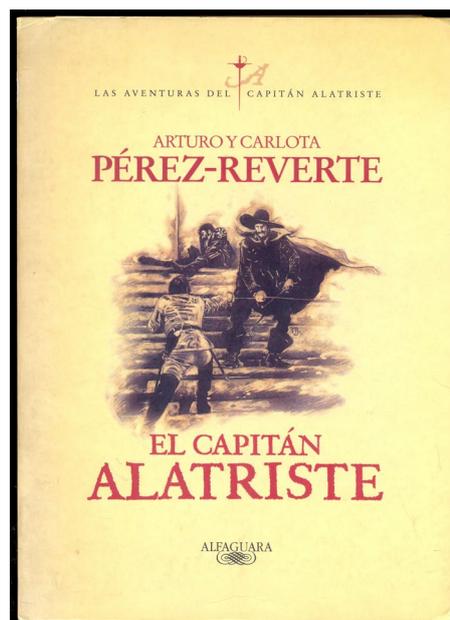
caballeros (para el Cid, v. 1724; para Minaya, vv. 781, 2453), sin atribuir tal exceso de violencia a otros guerreros, lo que, como advirtió De Chasca (1967: 209 [1972: 211]), lo convierte en «algo así como una insignia formularia del deuteragonista» a nivel textual que se transmite desde el *Cantar* hasta *Sidi*.

Con respecto a su *sapientia*, Minaya aparece en el *Cantar* como el hábil consejero que, en varias ocasiones, dará con la estrategia oportuna, como el ataque envolvente de la batalla de Cuarte. Es tal su *sapientia* que el Cid le confía la misión de ser su emisario ante el rey Alfonso, consciente de que su diplomacia y hábil discurso sabrán ganarle el perdón, pues «do yo vos enbiás, bien abría tal esperança» (v. 490). Minaya cumplirá su función de nexo entre ambos con creces y, paulatinamente, hará que Alfonso VI cambie de actitud hacia el Cid hasta lograr la restitución del amor regio. Aquél «que Zorita mandó» (*Cantar de Mio Cid*, v. 735) mantiene su rango y autoridad en *Sidi*, como demuestra el trato preferencial que Rodrigo le otorga. También actúa como emisario, esta vez junto a Félez Gormaz, y entrega a al-Mutamán la carta del Cid que le abrirá las puertas de Zaragoza (*Sidi*: 137). De nuevo, Alvar Fáñez cumple su misión con tal solvencia que bien merecería las palabras que el Cid le dedica en el *Cantar* cuando afirma que «[j] mientras vós visquiéredes, bien me irá a mí, Minaya!» (v. 925).

La absoluta confianza que se profesan Rodrigo y Alvar Fáñez se ha forjado desde niños, pues, como revela este último, «desde que éramos críos, sé que contigo no se aburre uno nunca» (21). Aún más interesante es su referencia a «quienes somos tus parientes» (20): *Sidi* no especifica cuál es su vínculo familiar, así que puede tratarse del parentesco histórico que recoge *La leyenda del Cid* de Zorrilla (cap. X: 421), donde Alfonso VI se refiere a Minaya como «primo» del Campeador, o, también, del parentesco ficticio que les atribuye el *Cantar* y que Alvar Fáñez comparte con los principales hombres de la mesnada, sobrinos del Cid al igual que Roldán lo fue de Carlomagno, según la *Chanson de Roland* y la *Materia de Francia*. De hecho, la mayor licencia que se permite el poeta del *Cantar*, y que se ha transmitido a lo largo de toda la literatura cívica desde el medievo hasta *Sidi*, es la de reunir a ambos caballeros, pues Minaya jamás acompañó al Campeador en su destierro. Es posible que su vínculo familiar, así como la fama de Alvar Fáñez, le hiciesen digno de figurar en el *Cantar*; no en vano, ya el *Poema de Almería* afirma que, entre ambos héroes castellanos, «Mio Cid fue el primero y Álvaro el segundo» (v. 225; «Meo Cid primus fuit, Alvarus atque secundus», cito por Salvador Martínez, ed. y trad., 1975: 38-39).

Las marcas de sus rostros son un interesante rasgo que comparten el Campeador y Minaya: el Cid sufre un corte en la ceja (331) que recuerda la «pequeña cicatriz que bajaba sobre la ceja izquierda» del protagonista de *El capitán Alatriste* (19) y, también, la que luce Charlton Heston en la famosa película de Anthony Mann, lo cual, en caso de ratificarse su influencia, constituiría un nuevo ejemplo de interdiscursividad. Por su parte, Minaya también presenta cicatrices de heridas de guerra en la cara y las que le dejó la viruela (18, 20, etc.), que recuerdan las de Leandro Fernández de Moratín en *Un día de cólera* (27) y las de Malatesta en *El capitán Alatriste* (38, 40, etc.). De hecho,

en las novelas de Pérez-Reverte, es habitual encontrar personajes con alguna cicatriz en el rostro, no siempre exentas de cierto simbolismo: en *La piel del tambor* (52), don Príamo Ferro tiene «el rostro lleno de marcas y cicatrices»; en *El maestro de esgrima* (47), Adela de Otero lucía «una pequeña cicatriz en la comisura derecha de la boca que imprimía en ésta una permanente y enigmática sonrisa», sonrisa ambigua que refleja el carácter del personaje y su papel a lo largo de la novela (cf. Grohmann, 2019b: 51, 53-54); finalmente, en el caso de Tángen Soto, la hermosa investigadora de *La carta esférica* (35), «su nariz era menos bonita vista de perfil: un poco aplastada, como si se la hubiera roto alguna vez». Estimo evidente, a la luz de estos y otros ejemplos como los de Nicolás Marrajo en *Cabo Trafalgar* o Jorge Fernández Cuchillero y el capitán Lobo en *El asedio*, que las cicatrices no sólo aportan un toque realista al Cid y a Minaya, sino que, además, los configuran como personajes de Pérez-Reverte, pues, como si de marcas de nacimiento se tratase, los hermanan con otros personajes de la producción revertiana. En tal sentido, las cicatrices de viruela en el rostro de Minaya cumplen una función similar a la de su gesto cuando se encoge de hombros (19), que ya hemos visto en el Cid y Alatríste, o su tendencia a exclamar «por vida de» (19, 20, etc.), exabrupto también disperso a lo largo de toda la saga dedicada al capitán.



El Capitán Alatríste,
Arturo Pérez-Reverte

6.2. Pedro Bermúdez

El personaje novelesco de Pedro Bermúdez es muy fiel al que nos muestra el poema épico castellano: es sobrino y portaestandarte del Cid, como en el *Cantar*, y, al igual que Rodrigo y Minaya tienen cicatrices en el rostro, la marca física que le distingue entre sus compañeros es el tartamudeo que hereda del personaje del *Cantar* —no de Zorrilla, pues no tartamudea en *La leyenda del Cid*—. De ahí le viene el apodo de «Pero Mudo» (v. 3302) con que el Cid le espolea, pues sabe que le molesta mucho y afecta a su discurso (*Cantar de Mio Cid*, vv. 3306-3312):

Pero Vermúez conpeçó de fablar,
 detiènes'le la lengua, non puede delibrar,
 mas cuando enpieça, sabed, no'l' da vagar:
 –Dirévos, Cid, costunbres avedes tales,
 siempre en las cortes Pero Mudo me llamades;
 bien lo sabedes, que yo non puedo más,
 por lo que yo ovier a fer por mí non mancará.

Lo mismo sucede en *Sidi*, donde su tartamudeo desaparece si el caballero se siente suficientemente enardecido: «no tartamudeaba en absoluto; el combate le había aligerado la lengua» (319). Pérez-Reverte, además, lo hace un poco miope (47), lo cual no afecta a su *fortitudo* en absoluto, pues es bastante impetuoso, rasgo que también recibe del *Cantar*, como refleja su memorable carga de la batalla de Alcocer, cuando, según el *Cantar*, decidió no aguardar a la orden de ataque y se lanzó en solitario contra el ejército de Fáriz y Galve, en lo que parece un intento de obtener las primeras heridas de la contienda, un honor para todo guerrero que se preciase:

—Quedas sed, mesnadas, aquí en este logar,
non derranche ninguno fata que yo lo mande.—
Aquel Pero Vermúez non lo pudo endurar,
la seña tiene en mano, conpeçó de espolonar:
—¡El Criador vos vala, Cid Campeador leal!
Vo meter la vuestra seña en aquella mayor az;
los que el debdo avedes veremos cómmo la acorrades.—
Dixo el Campeador: —¡Non rastará por ál!—
Espolonó el cavallo e metiól' en el mayor az (*Cantar de Mio Cid*, vv.
702-711).

Se trata del episodio que inspira el punto de inflexión de la batalla de Almenar en *Sidi* (334-335), donde este personaje grita a sus compañeros «¡No dejéis que me quiten la señal!» (334) y se lanza a galope tendido contra el enemigo. Pérez-Reverte recupera, así, las características fundamentales de este caballero único, de las que carece el personaje zorrillesco.

6.3. Diego Ordóñez

Si hay un personaje que encarna la *fortitudo* en *Sidi*, ése es Diego Ordóñez. Se trata de un caballero brutal, ávido de pelea y, según parece, imbatible. Su origen no se halla en el *Cantar*, sino en la *Estoria de España*, donde aparece por primera vez como el caballero que sale en busca de Rodrigo cuando el rey Sancho lo destierra al creerlo partidario de su hermana Urraca:

Diag Ordonnez caualgo luego et fuesse quanto pudo empos el Çid. El Çid quandol uio, recibiol muy bien et preguntol como uinie; et respusol don Diago: «el rey uos enuia dezir que uos tornedes a el, et con lo que tenedes que uos dara otro condado en su tierra, et que uos fara siempre muy grand algo et mayor de toda su casa; et lo que lo uos el dixo quel salliessedes de tierra que lo non fizo sinon con la muy grand sanna que auie de donna Vrraca su hermana» (*Estoria de España, Versión amplificada*, cap. 833 [*Primera Crónica General*, Menéndez Pidal, ed., 1906: 508]).⁸²

82. Cf. *Versión crítica*, cap. CCLX.

A partir de la *Estoria de España*, Diego Ordóñez aparecerá en diversas crónicas⁸³ hasta llegar a *La leyenda del Cid*, donde Pérez-Reverte lo descubriría de niño. En *Sidi*, la fama de su bravura se debe a haber sido el campeón «que había matado a tres Arias en el palenque de Zamora cuando desafió a la ciudad por la muerte del rey Sancho» (34), episodio que aparece en *Sidi* y cuya relación con sus fuentes ya he analizado. Su brutalidad se refleja en su feroz sonrisa de lobo (139), la cual, desde el plano de la intertextualidad restringida, cumple la misma función que los hombros encogidos del Cid o los exabruptos de Minaya, pues entronca a Diego Ordóñez con algunos héroes cansados revertianos que poseen esa misma expresión (Grohmann, 2019b: 33, 115). Poco más puede decirse de un personaje plano, que no evoluciona, tosco y violento, aunque Montero (2020) ha tenido la perspicacia de observar que «Diego Ordóñez represents an intriguing doppelgänger, or evil twin of [el] Cid. He is an efficient soldier, but also racist and irrationally violent [...]. As a lord of war, he [el Cid] is not very far from becoming another Diego Ordóñez, a questionable model for today». Aunque no comparto plenamente esa visión de un Cid que casi se convierte en otro Diego Ordóñez, su lectura del personaje como una suerte de *doppelgänger* resulta muy sugerente, ya que, al desarrollarla, se observa cómo Ordóñez encarna el concepto que parte del gran público aún tiene del Cid, esto es, un mero asesino de moros. De esta manera, el contraste entre don Diego y don Rodrigo refuerza la imagen del Campeador que ofrece *Sidi*, pues se aprecia cuán alejada está de la más popular y, también, más violenta.

Antes de terminar el análisis de este personaje, quiero señalar una idea que, aunque subjetiva, estimo valiosa para entender su papel en *Sidi*: a falta de datos concretos sobre su tamaño, la descripción de algunos rasgos y su gran fuerza retratan a Diego Ordóñez como un caballero difícil de imaginar menudo. Al contrario, todo apunta a que se trata de un forzado gigantón, el caballero que decantaría la victoria del lado del Cid en una lucha igualada. Si lo concebimos así, nos recordará a un personaje arquetípico del tebeo español, un coloso tan grande de tamaño como de corazón y fiel al héroe, como el simpático Goliath, que contrasta con Crispín, los dos amigos inseparables del Capitán Trueno; el gran Taurus, siempre infatigable junto al Jabato; o el humilde Ramiro, que, con el joven Fernando, acompaña a don Adolfo de Moncada, conde de Roca, más conocido como el Guerrero del Antifaz. Este Diego Ordóñez, tan fuerte como obediente, aunque carezca del fondo bonachón de los personajes citados, bien creo que puede asociarse a esta dinastía de gigantes del tebeo que Pérez-Reverte recupera en *Sidi*, consciente o inconscientemente, para el feliz y nostálgico recuerdo de quienes, hace ya años, disfrutamos con aquellos personajes épicos de nuestra infancia.

6.4. Fray Millán

La presencia de fray Millán, «el Bermejo», como le apoda la mesnada por ser pelirrojo (19, 41, etc.), recuerda de inmediato a los habituales clérigos

83. Vid. en este artículo, el apartado «1.2. Cerco de Zamora y muerte del rey Sancho».

revertianos, entre quienes destaca, por su protagonismo, Lorenzo Quart (*La piel del tambor*). Como fraile que es, fray Millán es culto, de ahí que utilice a menudo el latín, sobre todo al orar, como en el *Padrenuestro* que, al inicio la batalla de Almenar, discurre fragmentado a lo largo de varias páginas (314-316). Saber latín es un atributo que conecta al personaje con otros de la producción de Pérez-Reverte, cuyas novelas suelen incluir personajes cultos —o que afectan una elevada intelectualidad— que gustan de citar en latín, como el periodista Agapito Cárceres, quien «tenía aspecto de cura exclaustado, cosa que en realidad era» (*El maestro de esgrima*: 30) y «citaba en latín sin venir a cuento» (*ibid.*: 30), o el jesuita Dómine Pérez, cuyo «natural bondadoso y sus latines solían obrar un efecto sedante, pues los pronunciaba en tono de inapelable buen juicio» (*El capitán Alatríste*: 23). La presencia de otros pasajes en latín a lo largo de *Sidi*, pronunciados sobre todo por fray Millán,⁸⁴ confirma que esta lengua cumple la función estilística ya señalada y distingue a los personajes cultos, pero, también, refleja una realidad social, ya que la iglesia era uno de los estamentos donde, en la Edad Media, podía encontrarse personas letradas, excepcionales en un mundo mayoritariamente analfabeto.

Como ya he señalado al inicio de este apartado, la figura de fray Millán remite a los personajes eclesiásticos de Pérez-Reverte, pero, dentro del universo cidiano, hay que equipararlo con don Jerónimo, el obispo de Valencia durante el gobierno del Cid histórico que goza de cierto protagonismo en el *Cantar*. Si don Jerónimo acompaña al Cid a lo largo del poema épico, también fray Millán está a su lado en *Sidi*, incluso en batalla, pues ninguno evita la contienda. Fray Millán tampoco discute al Campeador cuando éste arenga a sus hombres afirmando que «si alguno de nosotros cae peleando con moros, no irá a mal sitio» (98), tras lo cual pide al monje que bendiga a sus hombres, lo que recuerda a los vv. 1702-1705 del *Cantar*:

el obispo don Jerónimo la missa les cantava;
la missa dicha, grant sutura les dava:
—El que aqui muriere lidiando de cara,
préndol' yo los pecados e Dios le abrá el alma.

Morir en combate contra los temibles almorávides es mérito suficiente para entrar en el Cielo. Aquí se comprende, además, la orden de Rodrigo a sus hombres, tras la victoria de Almenar, de poner «a los compañeros muertos y heridos de cara al enemigo, por si nuestro señor Mutamán visita el campo de batalla. El honor de ellos será el nuestro» (294): morir de cara, sin la cobardía de haber huido dando la espalda, es lo que hace Roldán antes de expirar, echado bajo un pino (*Chanson de Roland*, versión O, vv. 2360-2363):

Turnat sa teste vers la paiene gent:
pur ço l'at fait que il voelt veirement
que Carles diet e trestute sa gent,

84. También el Cid utiliza esta lengua cuando ofrece la libertad al conde de Barcelona a cambio de que coma (364).

li gentilz quens, qu'il fut mort cunquerant.⁸⁵

También, en la *Chanson de Roland* (versión O, vv. 1124-1138), el arzobispo Turpín anima a los franceses prometiéndoles la indulgencia plenaria si caen por la fe cristiana:

D'altre part est li arcevesques Turpin.
 Sun cheval broche e muntet un lariz.
 Franceis apelet, un sermun lur ad dit:
 «Seignurs baruns, Carles nus laissat ci;
 pur nostre rei devum nus ben murir.
 Chresfientet aidez a sustenir!
 Bataille avrez, vos en estes tuz fiz,
 kar a voz oilz veez les Sarrazins.
 Clamez voz culpes, si preiez Deu mercit.
 Asoldrai vos pur vos anmes guarir.
 Se vos murez, esterez seinz martirs,
 sieges avrez el greignor pareïs.»
 Franceis descendent, a tere se sunt mis,
 e l'arcevesque de Deu les beneïst:
 par penitence les cumandet a ferir.⁸⁶

De este modo, la absolución de fray Millán a la tropa del Campeador halla sus orígenes no ya en la literatura cidiana o revertiana,⁸⁷ sino en la épica europea, representada por su máximo exponente, la *Chanson de Roland*. También Zorrilla plasmó el concepto de la guerra santa en unos versos (*La leyenda del Cid*, cap. II: 67) cuyo espíritu se percibe en la bendición de fray Millán:

Costumbres de aquella era
 caballescica y feroz,
 en que degollando moros
 se glorificaba á Dios,
 y que no habia un exceso
 que no obtuviera sancion,
 como tuviera por móvil
 honra, fe, patria ó amor.⁸⁸

85. «Vuelve la cabeza hacia la gente pagana: lo ha hecho así porque quiere de veras que Carlos y toda su gente digan que el gallardo conde murió conquistando» (Riquer, ed. y trad., 2003: 240-241).

86. «En otro lado está el arzobispo Turpín. Aguija su caballo y sube a una ladera. Convoca a los franceses y les ha dicho un sermón: "Señores barones, Carlos nos ha dejado aquí; debemos morir por nuestro rey ¡Ayudad a sostener la cristiandad! Podéis estar del todo seguros de que tendréis batalla, porque con vuestros ojos veis a los sarracenos. Proclamad vuestras culpas y pedid perdón a Dios. Os absolveré para salvar vuestras almas. Si morís, seréis santos mártires y tendréis asiento en el más alto paraíso." Los franceses desmontan y se postran en tierra, y el arzobispo los bendice [en nombre] de Dios: por penitencia les ordena acometer» (Riquer, ed. y trad., 2003: 148-149).

87. En *Cabo Trafalgar* (48), el padre Poteras bendice y absuelve —en latín, por supuesto— a los marineros del *Antillas* antes de la crucial batalla naval.

88. Ofrecerá una versión variante de estos versos poco después (*La leyenda del Cid*, cap. II: 71): «Costumbres de aquella era / caballescica y feroz, / en que acogotando moros / se glorificaba á Dios; / y en que no habia un exceso / ni un crimen sin galardón, / como tuviese por móvil / honra, fe, patria y amor».

6.5. Martín Antolínez, Alvar Salvadórez y el resto de la mesnada

El análisis de los restantes miembros de la mesnada no brinda, al menos desde el enfoque propuesto en este artículo, la ocasión de ahondar excesivamente en ellos. Muchos aparecen en *Sidi* por primera vez, a excepción de Martín Antolínez y Alvar Salvadórez. Ya he hablado brevemente del primero al tratar el episodio de los prestamistas Uriel y Eleazar, basado a su vez en el engaño a Rachel y Vidas en el *Cantar*: tanto en el texto medieval como en la novela, don Martín exhibe su *sapientia*, pues él concibe la argucia que permitirá al Cid obtener el dinero necesario antes de partir al destierro.

Además de su función como artífice del engaño e intermediario del Cid, el papel de Martín Antolínez no destaca especialmente entre el resto de la mesnada. Lo mismo sucede con Alvar Salvadórez (*Cantar de Mio Cid*, vv. 443, 739, 1681, 1994, 1999, 3067), quien apenas interviene directamente, ya que sólo habla en un par de ocasiones y de forma muy sucinta (35 y 227). Su relevancia es coherente con el cantar de gesta, donde ni siquiera habla y adquiere un mínimo protagonismo al ser hecho prisionero por los almorávides (v. 1681). Finalmente, el resto de la mesnada no pertenece a la tradición cidiana o, al menos, no he logrado identificarlos en la misma: son caballeros creados ex profeso para la novela y, pese a que se intuye la influencia de algún guerrero del *Cantar* en contados casos —como sucede con Félez Gormaz, sobrino del Cid que recuerda a Félez Muñoz—, tal percepción es completamente subjetiva y, por ello, prescindo de ahondar en ella.

7. Las damas: Jimena y Raxida

La esposa del Cid, Jimena Díaz, fue históricamente sobrina o prima de Alfonso VI (*Historia Roderici*, cap. 6; entre otros, Menéndez Pidal, 1929, II: 746; Carriedo, 1984: 1012; Torre Sevilla, 2000: 153) e hija de Diego, conde de Oviedo (carta de arras; *Historia Roderici*, cap. 6), nodos genealógicos que ratifican el alto rango del Cid en la corte, pues un matrimonio con dama de tal alcurnia sería inasequible para un simple infanzón. Se trata, por lo tanto, de una nueva incoherencia presente en la tradición cidiana que no pasa inadvertida en *Sidi* (163) cuando Raxida insinúa al Campeador que «hicisteis un buen matrimonio, entonces. Aseguran que erais un simple infanzón con poca fortuna».

Pérez-Reverte sigue *La leyenda del Cid* al hacer que Rodrigo mate a su futuro suegro, episodio atestiguado desde las *Mocedades de Rodrigo* y transmitido ininterrumpidamente por el romancero, la *Crónica particular del Cid*, *El Cid* de Anthony Mann e, incluso, la película de animación *El Cid: la leyenda* (2003). Entre todas ellas, como digo, destaca aquí *La leyenda del Cid* de Zorrilla (cap. II: 48-82 y cap. III: 115-118) por ser la fuente principal de Pérez-Reverte, como refleja el que ambas obras coincidan en el nombre del padre de Jimena⁸⁹ y

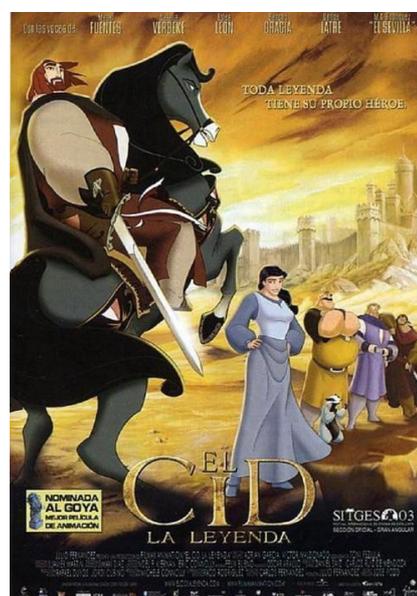
89. Si Diego fue el nombre histórico del padre de Jimena, las fuentes literarias discrepan y le otorgan otros: en las *Mocedades de Rodrigo*, aparece como conde don Gómez de Gormaz (vv. 297, 323, etc.);

en el relato de lo sucedido, pues el texto revertiano (78-79) es un resumen de la narración zorrillesca (cap. II: 48-67). Frente al matrimonio concertado de los Rodrigo y Jimena históricos —lo cual carece de todo interés dramático—, la versión legendaria de los hechos afirma que, durante el noviazgo de la pareja, el Cid mató a su futuro suegro en un lance de honor, por lo que Jimena juró venganza. Sin embargo, acabaría solicitando al rey «datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre» (*Mocedades de Rodrigo*, v. 379; Alvar y Alvar, ed., 1997: 125), acogándose a una ficticia legalidad vigente (*La leyenda del Cid*, cap. III: 117):

La ley dice: «el que á hembra deje
 »en orfandad ó viudez,
 »su esclavo sea, ó marido
 »si puede casar con él».



El Cid: la leyenda [detalle],
 José Pozo



El Cid: la leyenda,
 José Pozo

Así, Jimena consiguió una «boda ordenada por el monarca, según los usos y la ley, para amparar a la huérfana con el matador del padre» (*Sidi*: 79). Pero, como bien apunta Lacarra (1988: 18),

Se trata del llamado matrimonio compensatorio entre la hija del asesinado y el asesino. Aunque el matrimonio compensatorio no aparece en la legislación castellana bajo este supuesto, la ley permite en ciertas circunstancias un matrimonio compensatorio comparable entre la mujer raptada y/o violada y el raptor y/o violador. Con frecuencia el rapto o la violación están ligados en la legislación, tanto en el *Fuero Juzgo* como en los fueros municipales castellanoleoneses y navarros. En ambos casos, los fueros consideran este delito como el más grave que

en la película de Anthony Mann y la de animación, es el conde Gormaz. En el romancero, aparece con el nombre de conde Lozano (v. 8 del romance nº 7 «Urraca y Rodrigo», v. 3 del romance nº 13 «Quejas de Jimena») y v. 15 del romance nº 14 «Cabalgata Diego Laínez», Díaz-Mas, ed., 2006: 63, 77, 81), el mismo que le dan Guillén de Castro, Zorrilla y Pérez-Reverte (78).

un hombre puede perpetrar contra la mujer y su familia después del asesinato u homicidio.⁹⁰

Las aguas siguieron turbulentas hasta que el odio de Jimena se apaciguó gracias al amor que le profesaba Rodrigo, del cual sí tenemos evidencia histórica a juzgar por las hermosas palabras que dedicó a su esposa en la carta de arras, además de los plenos derechos que le otorgó sobre todas sus propiedades y que demuestran su gran afecto y absoluto respeto.⁹¹ En *Sidi*, Rodrigo explica a Jimena que mató a su padre por una cuestión de honor y logra, así, el perdón de su esposa: «Maté a tu padre cara a cara, no como villano. Hombre te quité, pero hombre te di» (79). Esta breve declaración se basa en la más extensa que ofrece *La leyenda del Cid*, lo que confirma su identificación como fuente principal de este episodio (cap. V: 124-125):

«Jimena, maté a tu padre,
pero nó como villano:
de hombre á hombre le maté
porque á mi padre hizo agravio.
La ley me hace esclavo tuyo,
tu marido el rey Fernando;
marido y esclavo á un tiempo
aquí estoy á tu mandato:
hombre quité y hombre doy;
no sé más; lo que sé hago.»⁹²

La reconciliación del Cid y Jimena aparece en *Sidi* como analepsis (78-79), ya que tales disputas conyugales terminaron mucho antes del destierro. En el momento de la acción, las circunstancias son muy distintas, pues, en «el monasterio de San Pedro de Cardeña, [...] su mujer y sus hijas quedaban confiadas al amparo de los frailes, con dinero para mantenerlas sólo durante medio año» (22), estancia que carece de constatación histórica, aunque sí figura

90. La autora corrobora esta idea, expresándose en términos casi exactos, en Lacarra (1992: 399).

91. Como se aprecia, por ejemplo, en estos fragmentos de la carta de arras: «Sic omnia ista sponendi et pactiui roborare predictus ego Rodrigo Didaz ad praefata uxor mea Scemena Didaz / ob deccorem pulcritudinis et federe matrimonii uirginalis connubii. [...] Ob inde, ego, quoque iam sepe / dictum Ruderigo Didaz, facio tibi Scemena Didaz scripturae firmitatis de ipsas omnes hereditates quod superius resonant simul, et de profiliacione ego ad te firmitatem facio, et tu uero similiter michi habeas eas, et / possideas et facias ex eas quod tua fuerit uoluntas. Si quis tamen ab hodierno die, tam ex me quam de propinquis aud filiis uel nepotis, seu de extraneis adque heredibus meis contra hanc scripturam uel kartulam / infringerit uel temptare uoluerint, qui talia egerit pariet tibi uel uoci tuae quantus in contempcione miserit duplatus uel triplatum et quantus ad usum fuerit melioratum et ad post partem regis auri talenta II^o / et tibi sit omnia perpetim habiturum aeuo perenni et secula cuncta», cuya traducción es: «Así lo otorgo y prometo, yo, Rodrigo Díaz, a vos, mi esposa Jimena Díaz, por el decoro de vuestra hermosura y en alianza del matrimonio virginal [...]. Por tanto, yo, el sobredicho Rodrigo Díaz, hago para ti, Jimena Díaz, escritura de confirmación de todas las posesiones ya señaladas y de la adopción, que el uno para el otro hemos efectuado. Que, en adelante, todos estos bienes los tengáis, poseáis y administréis a vuestra voluntad. Y desde este día, si alguno de mis parientes, hijos, nietos, extraños o cualquiera de mis herederos, quebrantara o intentara infrin[gir] lo dispuesto en esta carta, devuelva, el que esto haga, a ti o a tu representante, doblado o triplicado, cuanto haya tomado y todo cuanto hubiere mejorado por su uso, y al fisco real pague dos talentos de oro. Y todo sea para ti y lo poseas a perpetuidad, eternamente, por todos los siglos» (Zabalza Duque, ed. y trad., 1999: 52-55).

92. No he hallado, entre las posibles fuentes medievales, un texto que se asemeje a este, por lo que cabe deducir que es original de Zorrilla y, por lo tanto, el único referente de Pérez-Reverte.

en el *Cantar de Mio Cid* (vv. 232-390, 1352-1353, 1394-1451), cuyo testimonio parece seguir de cerca *Sidi* al mencionar sólo a las dos niñas pero no a Diego, el hijo del Campeador, quien tampoco figura en el *Cantar*, aunque sí en Zorrilla.

La familia del Cid aparece a lo largo de toda la novela, pues Rodrigo piensa en ella antes de entrar en combate, lo que parece un último recuerdo, una despedida por si no sobrevive, aunque una arenga a Alvar Ansúrez permite aventurar que se trate de un recurso para motivarse: «Portaos como si ellas [las damas de Vivar] os estuvieran viendo» (267). Esta orden se basa en el tópico medieval por el que un caballero siente crecer su ánimo al saber que, mientras combate, una dama lo observa desde una torre, ventana o balcón, lo que, si no me equivoco, Pérez-Reverte conoce bien, pues subyace en la imagen de Beatriz de Borgoña en *La tabla de Flandes*.⁹³ Este tópico, habitual en toda la literatura épica y caballeresca medieval, también figura en el *Cantar de Mio Cid*:

—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 Santar María madre,
crécem' el coraçón porque estades delant.
¡Con Dios aquesta lid yo la he de arrancar!— (vv. 1652-1656).



Estatua de Jimena en el puente de San Pablo en Burgos, Fotografía de A. Boix Jovaní.

Resulta interesante observar que Jimena nunca aparece al lado de Rodrigo ni está presente sino en forma de recuerdos o sueños, alimentando las esperanzas de su esposo (*Sidi*: 22, 53, etc.). Se trata de un personaje femenino habitual en Pérez-Reverte al que Grohmann (2019b: 29) se refiere como «mujer evocada», la cual «tiene una presencia no directa sino mediada a través de la memoria del protagonista, cuyos recuerdos en realidad llegan a confirmar la ausencia definitiva de la mujer de la vida del protagonista». Este mismo autor toma como ejemplos a Claire Zimmerman (*El húsar*), Nikon (*El club Dumas*) y Olvido (*El pintor de batallas*), todas ellas excluidas de tramas eminentemente masculinas. En tal sentido, Jimena es muy próxima a Claire, quien

93. Beatriz de Borgoña aparece en el cuadro que centra la trama «junto a la ventana, alejada en el espacio interior del cuadro respecto a los jugadores, en una acentuada perspectiva lineal que la situaba en un horizonte más alto» (*La tabla de Flandes*: 18). De manera simbólica, aparecen aquí todos los elementos del tópico, desde los caballeros que combaten en la batalla ajedrecística a la dama que, desde la ventana, los contempla. Evidentemente, por tratarse de una *contienda* sobre un tablero, en el interior de una habitación, la dama no mira al exterior de la ventana. Se aprecia, por lo tanto, cómo el tópico se adaptado a la escena del cuadro. Especialmente llamativa me resulta la presencia de la ventana que, sin ser necesaria, aparece aquí para reproducir la clásica estampa de la dama que se asoma por la misma.

«queda irremediabilmente atrás porque Frederic ha pasado a formar parte del mundo masculino de la guerra» (Grohmann, 2019b: 29), circunstancia perfectamente extrapolable a la esposa del Cid, quien no puede acompañar a Rodrigo al violento escenario de la frontera. Sin embargo, ésta no es una invención revertiana, pues Jimena ya no sigue a su marido en el *Cantar* ni, por supuesto, en *La leyenda del Cid*. Por eso, al considerar la huella de Zorrilla en el recuerdo de Pérez-Reverte, estimo factible que la mujer evocada revertiana hunda sus raíces en la Jimena zorrillesca, quien subyacería tras Claire, Nikon, Olvido y, por supuesto, ella misma en *Sidi*, combinada aquí con su retrato en el *Cantar*.

Frente a ella, una mujer de carne y hueso sí aparece en *Sidi*: Raxida, la hermana del rey al-Mutamán. No pertenece a la tradición cidiana y, por ello, no puede trazarse su evolución a lo largo de los siglos, ya que es un personaje femenino claramente revertiano, pues goza de «un señorío y una elegancia generales que prácticamente todas las mujeres revertianas ostentan en mayor o menor medida» (Grohmann, 2019a: 56). Viuda como Liana Taillefer en *El club Dumas*, Raxida ocupa el espacio que deja libre Jimena con su ausencia física y se muestra como su oposición: la piel de la noble musulmana, «demasiado morena para una cristiana» (161), que emana «una agradable tibieza» (162), contrasta con la «fría y pálida belleza asturiana» (162) de la esposa del Cid; además, Raxida es una mujer seductora que difiere de la tradicional imagen de Jimena, devota y sumisa a su marido.⁹⁴ Estos múltiples contrastes, que las convierten en polos opuestos, también permiten incluir a Raxida entre las poderosas *femmes fatales* de Pérez-Reverte, «capaces de arrancar del corazón más duro una perdida ilusión, de confundir con su belleza» (Belmonte Serrano, 1995: 51).⁹⁵ Ella, a su vez, delata rasgos del Cid propios de los héroes cansados del autor cartagenero, con quienes comparte carencias y frustraciones amorosas: en el caso de Rodrigo, se trata de la ausencia de Jimena, que Raxida alivia con un escarceo amoroso, una relación sexual que tan sólo se insinúa, acorde a la unión prototípica del héroe cansado con la heroína.⁹⁶ Por lo tanto, *Sidi* incluye los dos tipos de personajes femeninos revertianos fundamentales,

94. Raxida posee prácticamente todas las cualidades de las mujeres que gozan de protagonismo en la obra de Pérez-Reverte: «suele ser inteligente, independiente, sabia, libre y autónoma, enérgica y fuerte, y también seductora, no sólo notablemente en cuanto sirena o *femme fatale* (uno de sus tipos de mujer más destacados) –que también, a menudo–, sino en el sentido más amplio del término, es decir, como alguien que ejerce un atractivo fascinante, cautivador, poderoso sobre otros personajes y asimismo sobre el lector» (Grohmann, 2019a: 56). Sobre la mujer como *femme fatale* en Pérez-Reverte, vid. Zamora (2008); García (2018); Grohmann (2019a y 2019b: 50-55).

95. Raxida, sin embargo, no emana el aura diabólica de algunas mujeres fatales de Pérez-Reverte, como la Chica de *El club Dumas* (Zamora, 2008: 165-166) o Liana Taillefer (Stalder, 2000: 453), Adela de Otero (Wood, 2008: especialmente 125-126 y 137-138; Grohmann, 2019b: 49-55) o, como es obvio, Angélica de Alquézar (Dendle, 2000: 129), quien, ya de niña, era «perversa y malvada como sólo puede serlo el Mal encarnado en una niña rubia de once o doce años» (*El capitán Alatriste*: 15).

96. «La realización última, la plenitud humana última se representa en las historias arquetípicas mediante la unión final del héroe ("light masculine") con la heroína ("light feminine"). En el mundo de héroes cansados de Pérez-Reverte no se alcanzará nunca tal plenitud y unión [...]. Como mucho, en la literatura revertiana se evocará de forma velada una plenitud fugaz, disfrutada sólo temporalmente en un momento siempre pasado» (Grohmann, 2019a: 60; con términos prácticamente idénticos, el autor expone la misma idea en Grohmann, 2019b: 49).

con la particularidad de que se complementan, en cuanto que una de ellas substituye a la otra.

8. Los reyes: al-Mutamán y Alfonso VI

Sidi presenta una imagen de al-Mutamán que, con toda probabilidad, se acerca mucho más a la realidad de lo que la historia ha querido reflejar. En efecto, fue un rey culto y refinado, como se aprecia en un diálogo con Rodrigo donde quedan claras sus diferencias en cuanto a gustos intelectuales (145), y, bajo su reinado, la Aljafería fue un próspero foco cultural, al igual que lo había sido con su padre, quien «reunió en su Corte un importante elenco de poetas y eruditos musulmanes y judíos, y él mismo cultivó la poesía y las ciencias» (Montaner, 1998: 24). Por el contrario, se ha tildado a su hermano al-Mundir de violento y brutal, fama tal vez inmerecida si consideramos que fue al-Mutamán quien siempre golpeó primero.⁹⁷ *Sidi* refleja la tremenda virulencia con que atacó a su hermano, primero con la campaña que culminaría Rodrigo en Almenar (1082), y que *Sidi* adopta como gran batalla final, y, más tarde, con unas razias (mencionadas en 351) que desembocarían en la batalla de Morella (1084).

Por otro lado, y al igual que Raxida substituye a Jimena en la narración, al-Mutamán desempeña el papel que correspondería a Alfonso VI si éste no hubiese desterrado al Cid. Al fin y al cabo, Rodrigo se limita a servir a un señor, sea moro o cristiano, esté físicamente presente o sea una especie de «personaje fantasma» que sólo aparece por medio de analepsis en forma de recuerdos o como una suerte de ideal quijotesco al que mantenerse fiel. Por lo tanto, el rey musulmán y el cristiano cumplen el papel fundamental de catalizadores de la acción narrativa, pues, si al-Mutamán lanza al Cid a la guerra contra su hermano, el rey Alfonso lo destierra, obligándole a emprender la andadura sin la cual no habría forjado su leyenda. En fin, el paralelismo con las damas permite apreciar cómo el esquema subyacente de estos personajes está muy bien estructurado: dos personajes moros —al-Mutamán y Raxida— ocupan el lugar de los evocados «personajes fantasma» cristianos Alfonso y Jimena, en un juego de opuestos que provoca un contraste tan coherente como visualmente efectivo y estructuralmente cohesivo.

9. Conclusiones

Si Zorrilla supo compilar los episodios más memorables de la leyenda cidiana y adaptarlos al gusto romántico, *Pérez-Reverte* ha seguido sus pasos con éxito al componer esos mismos episodios desde un enfoque más realista, de ahí que el Cid de *Sidi* integre rasgos propios del héroe épico ideal con

97. Como bien nota Montaner (1998: 26), «cuando se produjo por fin la muerte de Almuqtadir (1082), Almutamán intentó recuperar para Zaragoza los dominios de su hermano, para lo que se valió precisamente del Campeador».

otros revertianos. Resulta obvio, tras nuestro recorrido por las múltiples fuentes que amalgama *Sidi*, que la lectura de esta novela constituye un repaso a los diversos campeadores que ha alumbrado la literatura española, desde la *Historia Roderici* a *La leyenda del Cid* de Zorrilla, pasando por el Cid reflexivo del *Cantar* y otro, más altivo, que protagoniza las *Mocedades de Rodrigo* o la Jura de Santa Gadea. Este Cid diacrónico está salpicado de unos rasgos nuevos, los del héroe cansado revertiano: es taciturno, añora el contacto carnal y amor de una mujer, y mantiene una fidelidad a Alfonso VI a medio camino entre los ideales de un iluso y el más estricto código de honor. Así, Pérez-Reverte hace suyo al Campeador mediante la hábil combinación de fuentes pretéritas con su propia producción literaria, lo que también le confiere rasgos propios de los héroes cansados revertianos, pues, como afirma Grohmann (2019a: 60),

estos héroes cansados puede que estén inspirados en parte en el arquetipo del héroe tradicional, pero también están alejados de él, adaptándose a las necesidades de un relato escrito a finales del siglo XX o principios del XXI que se inspira en los clásicos pero que carece en parte de su inocencia y pureza.

Sólo queda ya mirar al futuro y preguntarse cuál será la trascendencia de *Sidi*. Por supuesto, no faltarán estudios que aporten nuevas perspectivas y reflexiones que he omitido, como el posible simbolismo de los números, que se intuye si se tiene en mente cómo el *Cantar de Mio Cid* juega con algunas cifras, como el 2 (dos prestamistas judíos, dos infantes de Carrión, dos espadas, dos hijas...) o el mágico número 3 y sus múltiplos (cf. Aguirre, 1989): también en *Sidi* destaca la presencia del 3 (sesenta menciones), al igual que su múltiplo 12 («doce» o «docena» aparecen en veintidós ocasiones, y, como medida de referencia en «media docena», seis veces, lo que arroja un total de veintiocho menciones). Por regla general, *Sidi* asocia este último a grupos humanos, un tópico que se remonta a los Doce Pares de Francia y a la larga tradición épica de los equipos de doce hombres (cf. Boix, 2005a) o, como en el caso de Jesucristo y sus doce apóstoles, de doce más un líder. Esta formación ha pervivido hasta la literatura reciente en la novela de Michael Crichton *Devoradores de cadáveres* (publicada en 1976 como *Eaters of the Dead*) y que el gran público quizá conozca mejor en su versión cinematográfica, *El guerrero nº 13* (1999), dirigida por John McTiernan y protagonizada por Antonio Banderas. Sin embargo, no todos los grupos en *Sidi* están integrados por doce miembros ni todas las cifras parecen guardar un significado simbólico, por lo que tratar de hallar un patrón que diese sentido a todo ello no sólo trascendería los propósitos de este artículo, sino que tampoco aportaría mucho, pues, a estas alturas, creo que el entronque de *Sidi* con la tradición cidiana previa está fuera de toda duda.

Más allá del enfoque crítico, me permito aventurar que *Sidi* no caerá en el olvido, sino que, muy posiblemente, se convertirá en un texto cidiano de referencia. Al mirar atrás, se observa que el corpus literario cidiano fundamental está constituido por obras que no tratan episodios aislados, sino que compilan las aventuras del héroe, desde el *Cantar de Mio Cid* a

El Cid de Anthony Mann, pasando por esas crónicas medievales que son auténticas enciclopedias sobre el Campeador, que fusionan historia y mito, como también lo hace *La leyenda del Cid* zorrillesca. Incluso los romances, que, individualmente, sí tratan episodios concretos del ciclo cidiano, cobran significado al compilarlos en forma de *romancero*. Por sus similitudes con los grandes textos dedicados a Rodrigo Díaz, *Sidi* debería correr una suerte pareja a estas obras de referencia y trascender el presente para convertirse en un nuevo clásico. En este sentido, es posible que su valor se comprenda dentro de muchos años, siglos quizá, pues tenemos por costumbre valorar siempre lo antiguo, pero no lo contemporáneo nuestro. Por eso, bien se puede afirmar que el estudio que aquí termina se adelanta a tal reconocimiento futuro: espero haber demostrado ya la importancia de *Sidi* dentro de la producción cidiana por unar un ingente caudal de fuentes y perpetuar múltiples tópicos de la épica, además de reflejar las características de su protagonista a partir de la dualidad fundamental de *sapientia* y *fortitudo*, extensiva a otros miembros de la mesnada como Minaya Alvar Fáñez, Pedro Bermúdez o Diego Ordóñez. Entre todos ellos, como no podía ser de otro modo, destaca este nuevo Ruy Díaz, diferente al típico por sus rasgos de personaje revertiano, pero heredero también de la historia y leyenda del héroe medieval, dualidad que se plasma en su sobrenombre *Sidi*, tan diferente del tradicional *Cid* pero que, a la vez, remite a las raíces mismas de la leyenda.⁹⁸

98. Es un verdadero placer expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. Antonio Huertas Morales y la Dra. Ana Montero por sus diversas contribuciones a este trabajo, y, muy especialmente, a mi amiga y voraz lectora revertiana Clara Piquer Manzanedo, tanto por su revisión del texto original de este trabajo en diversas fases de desarrollo como por sus valiosas sugerencias para mejorar la redacción y contenido del mismo. Por supuesto, mi gratitud no implica que estas personas compartan las opiniones e ideas expresadas en este artículo total o parcialmente, de las cuales soy absoluto y único responsable.

10. Bibliografía

- AARNE, Antti y Stith THOMPSON (1995), *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación. 'Verzeichnis der Märchentypen' de Antti Aarne (FF Communications No. 3) traducida al inglés y aumentada por Stith Thompson, segunda revisión (FF Communications No. 184)*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica (FF Communications Vol. CXIV, No. 258).
- AGUIRRE, José Luis (1989), «Los números en el Poema del Mio Cid», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXVI, pp. 277-285.
- ALVAR, Carlos y Manuel ALVAR, eds. (1997), *Mocedades de Rodrigo*, en su *Épica Medieval Española*, Madrid, *Cátedra*, pp. 99-162.
- ANSÓTEGUI BARRERA, Patricia (2017), «Juan Antonio Martínez: "La Tizona es una espada única en el mundo"» (entrevista para el Consorcio Camino del Cid).
- ANSÓTEGUI BARRERA, Patricia (2019), «Arturo Pérez-Reverte: "Sidi es una novela sobre el corazón humano"» (entrevista para el Consorcio Camino del Cid).
- ASCHERL, Rosemary (1988), «The Technology of Chivalry in Reality and Romance», en *Howell Chickering, Thomas H. Seiler, eds., The Study of Chivalry. Resources and Approaches*, Kalamazoo MI, Medieval Institute Publications–Western Michigan University, pp. 263-311.
- BELMONTE SERRANO, José (1995), «Introducción», en Arturo Pérez Reverte, *Los héroes cansados*, prólogo de Santos Sanz Villanueva; edición de José Belmonte Serrano, Madrid, *Espasa Calpe*, pp. 23-65. 2.ª edición.
- BELMONTE SERRANO, José (2015), «Los excesos de intertextualidad de un héroe cansado: "El club Dumas", de Arturo Pérez-Reverte», *Bulletin Hispanique* 117(1), pp. 345-356.
- BELTRÁN, Luis (1978), «Conflictos interiores y batallas campales en el "Poema de Mio Cid"», *Hispania*, 61(2), pp. 235-244.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2001), «Colada y Tizón, ¿espadas mágicas? Incluyendo los aceros cidianos en una tradición literaria», *La Corónica* 29(2), pp. 201-212.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2005a), «La doble faceta del Campeador en el Cantar de Mio Cid», *Revista de Literatura Medieval*, XVII, pp. 223-232.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2005b), «Un nuevo comentario a la vieja polémica de los golpes épicos en el Cantar de Mio Cid», *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Coruña, Universidad-Toxosoutos, I, pp. 481-488.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2008), «Combates verbales en el Cantar de Mio Cid», *Bulletin of Spanish Studies*, 85(4), pp. 409-419.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2010), «El río en el Cantar de Mio Cid», *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Excmo. Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, I, pp. 447-453.

- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2011), «Las armas y montura del héroe: poder e identidad en el Cantar de Mio Cid», *Ciberletras*, 25.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2017), «De cómo el Cid se ganó el respeto de don Remont», *Medievalia*, 49, pp. 21-61.
- BURGOYGNÉ, Jonathan (2013), «“Si bien non comedes, conde”: Food Rituals, Alimentary Imagery, and the Count of Barcelona’s Comic Feast in the Cantar de mio Cid», *eHumanista*, 25, pp. 31-50.
- CARRIEDO TEJEDO, Manuel (1984), «La ascendencia de Doña Jimena Díaz, mujer del Cid», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 113 (año XXXVIII), pp. 999-1016.
- CHASCA, Edmund de (1967¹; 1972²), *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, Impresor.
- CÓZAR, Rafael de (2003), «El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte», *Sobre héroes y libros: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte, José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada*, eds., Murcia, Nausicaä, pp. 45-60.
- CRICHTON, Michael (1993), *Devoradores de cadáveres*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Crónica abreviada* = DON JUAN MANUEL (2007), *Crónica abreviada*, en *Obras Completas*, Carlos Alvar y Sarah Finci, eds., Madrid, Fundación José Antonio Castro (Biblioteca Castro), pp. 7-297.
- Crónica de Castilla* = ROCHWERT-ZUILI, Patricia, ed. (2010), *Crónica de Castilla*, París, SEMH-Sorbonne (Les Livres d’e-Spania).
- Crónica de veinte reyes* = RUIZ ASENCIO, José Manuel y Mauricio HERRERO JIMÉNEZ (1991), «Transcripción de la Crónica de Veinte Reyes», *Crónica de veinte reyes*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, pp. 79-348.
- Crónica de 1344* = VINDEL PÉREZ, Ingrid, ed. (2015), *Crónica de 1344. Edición y estudio (tesis doctoral dirigida por Inés Fernández-Ordóñez y Francisco Rico Manrique)*. Departamento de Filología Española-Universitat Autònoma de Barcelona).
- Crónica latina de los reyes de Castilla* = CHARLO BREA, Luis, ed. (1999), *Crónica Latina de los Reyes de Castilla*, Madrid, Akal.
- Crónica najerense* = ESTÉVEZ SOLA, Juan A., ed. (2003), *Crónica Najerense*, Madrid, Akal.
- Crónica particular del Cid* = VIÑA LISTE, José María, ed. (2006), *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*, en *Mio Cid Campeador*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 119-690.
- Crónica popular del Cid* = *El Cid Campeador (1967)*, New York, The Hispanic Society of America-Kraus Reprint Corporation (facsimil de *la Coronica del muy esforçado & inuencible cauallero el Cid ruy diaz campeador delas Españas* [Toledo, 1526]).
- CURTIUS, Ernst-Robert (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, (ed. orig. [1948]: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag), 2 vols.
- DÄLLENBACH, Lucien (1976), «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27, pp. 282-296.
- DENDLE, Brian J. (2000), «Las novelas históricas de Arturo Pérez-Reverte», *Territorio Reverte. Ensayos sobre la*

obra de Arturo Pérez-Reverte, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, eds., Madrid, Verbum, pp. 123-132.

DÍAZ-MAS, Paloma, ed. (2006), *Romancero*, Barcelona, Crítica.

DRAE = *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, actualización 2019.

ENGLAND, John (1994), «“Comed, conde”: the Cid's Use of Parody», *Medium Aevum*, 63, pp. 101-103.

ESCALONA MONGE, Julio (2004), «Misericordia regia, es decir, negociemos. Alfonso VII y los Lara en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*», *Lucha política. Condena y legitimación en la España medieval*, Isabel Alfonso, Julio Escalona y Georges Martin, coords., Lyon, ENS Éditions, pp. 101-152.

Estoria de España, Versión amplificada = MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed. (1906), *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1239*, Madrid, Bailly-Baillière é Hijos.

Estoria de España, Versión crítica = CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2009), «La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión Crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II», *Analecta Malacitana*, anejo LXXV.

FALQUE, Emma (1983), «Traducción de la *Historia Roderici*», *Boletín de la Institución Fernán González*, CSIC, 201, pp. 339-375.

FLETCHER, Richard (2001), *El Cid*, Hondarribia, Nerea. Tercera edición (ed. original: [1989] *The Quest for El Cid*, London, Century Hutchinson, Ltd.).

GAIER, Claude (1983), «Armes et armures dans l'oeuvre épique et historique de

Jean d'Outremeuse», *Gladius. Études sur les armes anciennes, l'armement, l'art militaire et la vie culturelle en Orient en Occident*, 16, pp. 14-43.

GAMBRA GUTIÉRREZ, Andrés (2011), «El entorno nobiliario de Alfonso VI», Fernando Suárez y Andrés Gamba, coords., *Alfonso VI. Imperator totius orbis Hispanie*, Madrid, UNED-Sanz y Torres, pp. 259-301.

GARCÍA, Emilio Ramón (2018), «De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en *El Tango de la Vieja Guardia* de Arturo Pérez-Reverte», *Revista de Literatura*, LXXX (160), pp. 541-565. D.O.I.: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.021>

GÓMEZ DE LA CORTINA, José (1845), *Diccionario de sinónimos castellanos*, México, Imprenta de Vicente García Torres.

GROHMANN, Alexis (2019a), «Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte», *Monteagudo* 24, pp. 55-97.

GROHMANN, Alexis (2019b), *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Universidad de Murcia-Editum.

GUERRERO RUIZ, Pedro (2000), «Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatríste», *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, eds., Madrid, Verbum, 2000, pp. 133-145.

GUILLÉN DE CASTRO (1913), *Mocedades del Cid*, Víctor Said Armesto, Madrid, Ediciones «La Lectura».

GWARA JR., Joseph J. (1983), «Equine Imagery in the Poema de Mio Cid», *La Corónica*, pp. 9-20.

HEATH, Ian (2016), *Armies of Feudal Europe 1066-1300*, Londres, Wargames Research Group.

- HIDALGO, Manuel (2006), *El Cid: Mátalo tú (el amor)*, Barcelona, Gedisa.
- Historia Roderici* = «Historia Roderici», en MENÉNDEZ PIDAL, 1929: 901-967.
- Historia silense* = SANTOS COCO, Francisco, ed. (1921), *Historia Silense*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos / Sucesores de Rivadeneyra.
- HOMERO (19821; 2015), *Ilíada*, introducción, traducción y notas de E. Crespo; índice onomástico de M. Cuesta; revisión de C. García Gual, Madrid, RBA (primera ed. Madrid, Gredos).
- HORRENT, Jules (1973), *Historia y poesía en torno al «Cantar de Mio Cid»*, Barcelona, Ariel.
- LACARRA, Eukene / M.^a Eugenia (1988), «La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos», *Cuadernos de investigación filológica*, 14, pp. 5-20.
- LACARRA, Eukene / M.^a Eugenia (1992), «La representación de la mujer en algunos textos épicos castellanos», *Actas II Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, José Manuel Lucía Megías, Paloma García Alonso y Carmen Martín Daza, eds., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 395-408.
- LAPESA, Rafael (1987), *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos*, Valencia, Universitat de València.
- MACHADO, Antonio (1999), *Antología comentada, I: Poesía*, selección, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre.
- MACHADO, Manuel (2003), *Antología poética*, selección y prólogo de Manuel Márquez de la Plata, Madrid, Edaf.
- MARTIALAY SACRISTÁN, Teresa y Fernando SUÁREZ BILBAO (2010), «Infantas y reinas en la corte de Alfonso VI», en Fernando Suárez y Andrés Gamba, coords., *Alfonso VI. Imperator totius Hispanie*, Madrid, UNED-Sanz y Torres, pp. 129-203.
- MARTÍN, Óscar (2008), *Guerra en Šarq Al'andalus: las batallas cidianas de Morella (1084) y Cuarte (1094)* [Reseña de Montaner y Boix, 2005], *The Journal of Military History*, 72(2), pp. 556-557.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1873), «Orígenes de la lengua española», en *Orígenes de la lengua española*, compuestos por varios autores, recogidos por D. Gregorio Mayáns y Siscár, con un prólogo de D. Juan Eugenio Hartzenbusch y notas al diálogo de las lenguas y á los orígenes de la lengua, de Mayans, por D. Eduardo de Mier, Madrid, Librería de Victoriano Juárez-Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, pp. 287-470.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1929), *La España del Cid*, Madrid, Plutarco, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1974), *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1976), *Cantar de Mio Cid*. Texto, gramática y vocabulario, Madrid, Espasa-Calpe (Obras completas de R. Menéndez Pidal, IV). Quinta edición, 3 vols.
- MÍNGUEZ, José M.^a (2000), *Alfonso VI: poder, expansión y reorganización interior*, Hondarribia, Nerea.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1998), *El Cid en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2001), «La enseña del Cid», *Banderas. Boletín de*

- la Sociedad Española de Vexilología, pp. 39-54.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, ed. (1993; 2007; 2011), *Cantar de Mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner Frutos con un ensayo de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española-Barcelona, Galaxia Gutenberg (primera ed. Barcelona, Crítica; segunda ed. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores).
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2016), «Lo épico y lo historiográfico en el relato alfonsí del Cerco de Zamora», *Studia Zamorensia*, XV, pp. 65-89.
- MONTANER FRUTOS, Alberto y Ángel ESCOBAR, Ángel, eds. (2001), *Carmen Campidoctoris o Poema latino del Campeador*, estudio preliminar, edición, traducción y comentario de Alberto Montaner y Ángel Escobar, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- MONTANER FRUTOS, Alberto y M^o Cruz García López (2004), «El estandarte cidiano de Vivar (Burgos)», *Emblemata*, X, pp. 501-532.
- MONTANER FRUTOS, Alberto y Alfonso BOIX JOVANÍ (2005), *Guerra en Šarq Al'andalus: las batallas cidianas de Morella (1084) y Cuarte (1094)*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- MONTERO, Ana (2020), «In Search of a Hero: Sidi (2019) by A. Pérez-Reverte and Tragedia de la insigne reyna doña Isabel (1457) by d. Pedro of Avis» (comunicación presentada en el congreso internacional *Using the Past: The Middle Ages in the Spotlight*, Mosteiro de Santa Maria da Vitória [Batalha, Portugal], 9-12 diciembre 2020; en prensa).
- MONTGOMERY, Thomas (1962), «The Cid and the Count of Barcelona», *Hispanic Review* 30(1), pp. 1-11.
- MORENO, Antonio (2000), «Arturo Pérez-Reverte: variaciones en torno a un mismo estilo», *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, eds., Madrid, Verbum, pp. 262-296.
- MORSEL, Joseph (2008), *La aristocracia medieval: la dominación social en Occidente (siglos V-XV)*, Valencia, Universitat (edición original: MORSEL, Joseph (2004), *L'aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (Ve-XVe siècle)*, París, Armand Colin).
- OLEZA, Juan de (1972), «Análisis estructural del humorismo en el Poema de Mio Cid», *Ligarzas*, IV, pp. 193-234.
- PARKS, Ward (1990), *Verbal Dueling in Heroic Narrative. The Homeric and Old English Traditions*, Princeton, Princeton University Press.
- PÉREZ MELGOSA, Adrián (2003), «Las grietas de la historia: intertextualidad entre Europa y España en La tabla de Flandes de Arturo Pérez-Reverte», *Monteagudo*, 8, pp. 193-200.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1992), *El maestro de esgrima*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1993), *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1994), *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1995), *La piel del tambor*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2000), *La carta esférica*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2004), *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2007), *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2010), *El asedio*, Madrid, Alfaguara.

- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2019), *Sidi*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2019), «“Sidi”, un relato de frontera», *El País Semanal*, n.º 2242, pp. 64-67.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo y Carlota PÉREZ-REVERTE (1996), *El capitán Alatríste*, Madrid, Alfaguara
- PETERSON, David (2021), «The Castilian Origins of the Epithet Mio Cid», *Bulletin of Hispanic Studies*, 98(3), pp. 213-229.
- POWELL, Brian (1996), «The Cantar del rey don Sancho y Cerco de Zamora and the Poema de Mio Cid», *Al que en buen hora naçio: Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*, Brian Powell y Geoffrey West, eds., Liverpool, Liverpool University Press-MHRA (Hispanic Studies TRAC), pp. 147-160.
- RICARDOU, Jean «"Claude Simon", textuellement», *Claude Simon: analyse, théorie. Colloque de Cerisy du 1er au 8 juillet 1974*, Jean Ricardou, ed., París, U.G.E., pp. 7-19.
- RIQUER, Martín de, ed. (2003), *Chanson de Roland*, Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro, texto original, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer, Barcelona, Acantilado.
- RIQUER, Martín de (19681; 2011), *L'arnés del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, RBA Libros (primera ed. Barcelona, Ariel).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VAZQUEZ, Alfredo (2000), «De El maestro de esgrima a La Tabla de Flandes: el universo narrativo de Pérez-Reverte», *Territorio Reverte*. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, eds., Madrid, Verbum, pp. 397-412.
- ROITMAN, Irene Gisela (2011), «El episodio de Rachel y Vidas, polifónico y al mismo tiempo, velado», *Revista de Literatura Medieval*, XXIII, pp. 237-259.
- ROSS, David John Athole (1980), «Old French», en A. T. Hatto, ed., *Traditions of Heroic and Epic Poetry, I: The Traditions*, Londres, The Modern Humanities Research Association, pp. 79-133.
- RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen (2011), «Análisis interdiscursivo de la obra periodística y narrativa de Arturo Pérez-Reverte: rasgos transversales de creatividad», *Entre la ficción y la realidad. Perspectivas sobre periodismo y literatura*, Ignacio Blanco Alfonso y Pilar Fernández Martínez, coords., Madrid, Fragua.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime de (1992-1993), «Contribución al estudio del reinado de Alfonso VI de Castilla: algunas aclaraciones sobre su política matrimonial», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, II, pp. 299-336.
- SALVADOR MARTÍNEZ, Heraclio (1975), *El «Poema de Almería» y la épica románica*, Madrid, Gredos.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977), «Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el Cantar de Mio Cid», *Revista de Filología Española*, 49, pp. 183-224.
- SÁNCHEZ, Carlos Manuel (2019), «“Yo vivo en paz. Y mira que tengo fantasmas”», *XL Semanal*, n.º 1663, pp. 14-21.
- SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso (1950), «La reina Velasquita de León y su descendencia», *Hispania*, 40, pp. 449-505.
- SÉNECA (2008), *Diálogos*, introducciones, traducción y notas de Juan Mariné Isidro, Madrid, Gredos.
- STALDER, Pía (2000), «Aproximación a tres de los personajes principales de El club Dumas», *Territorio Reverte*. Ensayos en torno a la obra de Arturo

Pérez-Reverte, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, eds., Madrid, Verbum, pp. 447-457.

(SUETONIO) GAIVS SUETONIVS TRANQUILLVS (1903), *De Vita Caesarum, Libri III-VI: Tiberius, Caligula, Claudius, Nero*, with an introduction and notes by Joseph B. Pike, Boston, Allyn and Bacon.

SUETONIO (1992), *Vidas de los doce césares, I y II*, introducción general de Antonio Ramírez de Verger, traducción y notas de Rosa M.ª Agudo Cubas, Madrid, Gredos.

THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press. 6 vols.

TORRE SEVILLA-QUIÑONES DE LEÓN, Margarita C. (2000), *El Cid y otros señores de la guerra*, León, Universidad.

VAQUERO, Mercedes (1990), «El cantar de la Jura de Santa Gadea y la tradición del Cid como vasallo rebelde», *Olifant*, XV, pp. 47-84.

WALSH, Anne L. (2007), *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies*, Woodbridge, Tamesis.

WEST, Geoffrey (1981), «A Proposed Literary Context for the Count of Barcelona Episode of the Cantar de Mio Cid», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, pp. 1-12.

WICKING, Christopher y Barrie Pattison (1969), «Interviews with Anthony Mann», *Screen*, 10(4-5), pp. 32-54.

WINKLER, Martin M. (2019), «Tradiciones míticas y cinematográficas en El Cid de Anthony Mann», *La torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, 26, pp. 102-123 (publicado originalmente en 1993 como «Mythic and Cinematic

Traditions in Anthony Mann's El Cid», *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 26(3), pp. 89-111).

WOOD, Guy H. (2008), «El maestro de esgrima: de mujeres fatales y cine negro», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12, pp. 125-147.

ZABALZA DUQUE, Manuel (1999), «La Carta de Arras. Edición crítica y estudio paleográfico y diplomático», *Carta de Arras del Cid. Siglo XI*. Original conservado en el Archivo de la Catedral de Burgos. Transcripción, traducción y estudios de la edición facsimilar, Burgos, Excmo. Cabildo Metropolitano de la Catedral de Burgos-Siloé, pp. 47-69.

ZAMORA, Jorge (2008), «“Femmes fatales / femmes formidables”: mimetismo y subversión en “El club Dumas o la sombra de Richelieu” de Arturo Pérez-Reverte», *Anales de la literatura española contemporánea*, 33(1), pp. 153-174.

ZORRILLA, José (1882), *La leyenda del Cid*, Barcelona, Montaner y Simón.

Cinematografía

El Cid (Anthony Mann, 1961).

El Cid: la leyenda (José Pozo, 2003).

Excalibur (John Boorman, 1981).

Indiana Jones and the Last Crusade
–Indiana Jones y la última cruzada–
(Steven Spielberg, 1989).

The 13th Warrior –El guerrero n.º 13–
(John McTiernan, 1999).

True Grit –Valor de ley– (Henry
Hathaway, 1969).

True Grit –Valor de ley– (Joel y Ethan
Cohen, 2010).

The Karate Kid (John G. Avildsen,
1984).

Unforgiven –Sin perdón– (Clint
Eastwood, 1992).

BOIX JOVANÍ, Alfonso, «De Per Abbat a Pérez-Reverte: el Cid, entre la tradición y el superventas en Sidi», *Storyca 2* (2021), pp. 5-71.

<http://doi.org/10.51863/Storyca2021.Boix>

Resumen

La reciente incursión de Arturo Pérez-Reverte en territorio cidiano con su novela *Sidi* era, hasta cierto punto, previsible, pues el interés del autor por la historia y, especialmente, las hazañas bélicas y los héroes es de sobra conocido. Su obra está plagada de personajes como el famoso capitán don Diego Alatríste, pero, mientras que el capitán es un personaje surgido de la imaginación de Pérez-Reverte, el Cid es una figura firmemente integrada en la cultura española: a caballo entre la historia y la fantasía, el Cid cabalga a lomos de su leyenda desde la aparición del *Cantar de Mio Cid*. Desde entonces, no han sido pocos los autores que han seguido la estela del anónimo poeta y han recogido el mito en sus obras para ofrecernos su particular versión del mismo. Así, el héroe épico se convirtió en protagonista de obras de teatro, cuentos y novelas, y también la música o el cine, que sirvió para darlo a conocer entre el gran público a nivel internacional.

A partir de un meticuloso análisis intertextual e interdiscursivo, el presente artículo muestra cómo *Sidi* incluye alguno de los episodios más famosos de la literatura cidiana, así como los tópicos épicos que configuran a Rodrigo Díaz como caballero ideal. Entre estos elementos tradicionales, se añaden los rasgos fundamentales del héroe cansado que protagoniza los textos revertianos, y, gracias a esta combinación de elementos antiguos y nuevos, el autor ha logrado convertir al Campeador en un personaje propio

Palabras clave

El Cid
Sidi
Cantar de Mio Cid
Arturo Pérez-Reverte
Zorrilla
Novela histórica

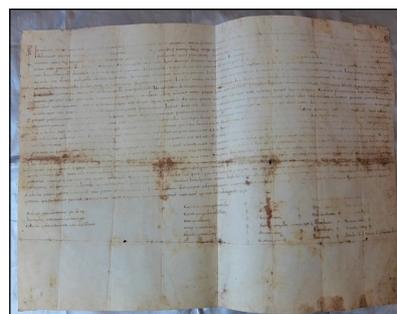
Abstract

Arturo Pérez-Reverte's recent incursion in the literary field of el Cid with his novel *Sidi* was, to a certain extent, predictable, as the author's interest in history and, especially, war deeds and heroes is very well-known. His works are full of characters like the famous captain don Diego Alatríste, but, whereas the captain is a character born in Pérez-Reverte's imagination, el Cid is a figure firmly integrated in Spanish culture: halfway between history and fantasy, el Cid's legend has been developing since the *Song of Mio Cid* appeared. From that moment onwards, many authors followed the path of the anonymous poet and included this myth in their works to offer their own version of it. Therefore, the epic hero became the protagonist of plays in theatres, tales and novels, and also in music and cinema, which spread the legend internationally amongst a wider audience.

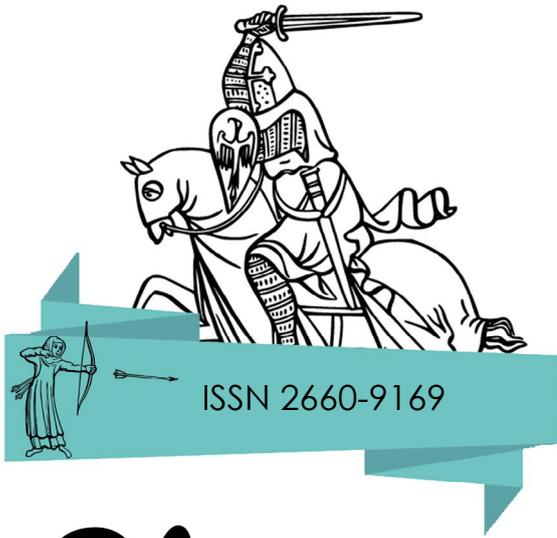
Taking a thorough intertextual and interdiscursive analysis as its starting point, this article shows the way *Sidi* includes some of the most famous literary episodes devoted to el Cid and, also, the topoi that made Rodrigo Díaz an ideal knight. All these traditional elements are blended in the novel with the main features of the 'tired hero' who plays the lead in Pérez-Reverte's texts, and, by this combination of new and old features, the author turns the *Campeador* into a character of his own.

KeyWords

El Cid
Sidi
Cantar de Mio Cid
Arturo Pérez-Reverte
Zorrilla
Historical novel



Carta de arras entre el Cid y Jimena,
Fotografía de A. Boix Jovaní



Storyca

El macrocosmos de la microhistoria literaria

JOSÉ GUADALAJARA
Escritor e investigador

1. Introducción

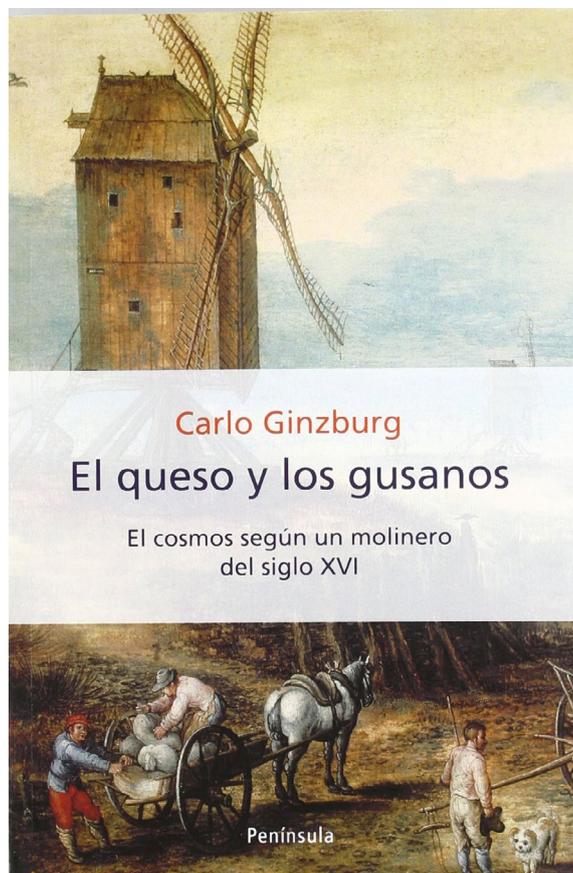
El arte del microrrelato tiene sus pautas. No me resultaban desconocidas, por supuesto, cuando hace unos años abordé la creación de un conjunto de cien microrrelatos a los que por su tema y rasgos específicos preferí denominar microhistorias (Guadalajara, 2020).

No hay que perder de vista este término y, antes de que yo mismo me afirme en su uso, es necesario acotar su extensión y significado, pues, en principio, define un modo peculiar de abordar la Historia que, según Carlo Ginzburg, empleó por vez primera en 1959 el historiador y novelista George Rippey Stewart en su libro *Pickett's Charge: A Microhistory of the Final Attack at Gettysburg, July 3, 1863*, en el que ya se adentraba además en un planteamiento y perspectiva diferentes en el modo de concebir el estudio histórico.

No obstante, la consolidación de la microhistoria como una rama de la Historia social fue obra en los años setenta del propio Ginzburg y de una serie de historiadores italianos como Giovanni Levi, Carlo Cipolla, Simona Cerutti o Piero Camporesi, al margen de que unos años antes de 1976 —año de publicación del clásico de Ginzburg *El queso y los gusanos*— nos encontremos con Luis González y González,



que sentó plaza de *microhistoriador* con un libro singular titulado *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, en el que extrapoló su estudio de este recóndito pueblecito mejicano, lugar de su nacimiento, al conjunto de todo el país en un tiempo que cubre cuatro siglos.¹



El queso y los gusanos, Carlo Ginzburg

2. Microhistoria

Antes de penetrar de lleno en el meollo de este artículo, conviene que establezca unos límites imprescindibles entre este uso del término *microhistoria* que hace la Historia, y que pertenece por lo tanto al ámbito historiográfico, y el que hago yo en mi libro de referencia, y que ha de incluirse necesariamente dentro del ámbito literario. Entre ambos creo adivinar unos espacios coincidentes, y otros que ofrecen una marcada divergencia. Por cierto, la misma mención de estas dos disciplinas, la Historia y la Literatura, anuncia ya de por sí, tal como sucede en la novela histórica y sus diferentes formas, una confluencia de rasgos y unas fronteras muy definidas.

La microhistoria, por otro lado, guarda una estrechísima relación con el término que ya empleara Miguel de Unamuno en 1895 al diferenciar la historia de

1. Basado en este libro, se hizo incluso un documental en 1995 realizado por el cineasta chileno Patricio Guzmán. González teorizó más tarde sobre microhistoria en los ensayos *El arte de la microhistoria* y *Teoría de la microhistoria*. Ginzburg (1994: 15).

la intrahistoria. Nadie mejor que él para definirla en este pasaje tan conocido de su ensayo *La tradición eterna*, incluido dentro de su libro *En torno al casticismo*.

Las olas de la Historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre las que se alzan islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia (2000: 41).²

Ese «fondo marino», en la metáfora empleada por Unamuno, representa la esencia de la microhistoria: una manera de analizar y comprender la Historia a partir de lo anecdótico, lo cotidiano y lo local, como hizo el propio Ginzburg al tomar como protagonista a Menocchio, molinero del siglo XVI sentenciado por la Inquisición, en su libro ya citado.

La microhistoria, como se deduce de todo esto, es una suerte de visión microscópica, un análisis de plaquetas, glóbulos rojos, leucocitos, hematíes o basófilos, si se me permite ahora esta metáfora sanguínea, para diagnosticar el estado de un organismo vivo que, en este caso, no es otro que el propio devenir del mundo en sus diversos momentos históricos. De ese modo, desde lo elemental, podemos adentrarnos a su vez en el conocimiento de lo genérico, de lo universal, y obtener así una diversidad y riqueza que no nos aporta el exclusivo estudio de la Historia a secas.

Junto a la *microhistoria* de los historiadores, propongo la *microhistoria* de los literatos. Trato con ello de ofrecer otra perspectiva al fundir en un texto la Historia y la Literatura, una perspectiva diferente, no obstante, a la de la novela histórica o a la poesía épica, que también participan de estos dos mismos ingredientes³. Este objetivo es el que me ha guiado para escribir mis *100 microhistorias de la Historia*.

Pero el hecho de compartir un mismo término no implica de modo necesario la semejanza de contenido, propósitos, punto de vista, estructura, extensión y estilo, pues la microhistoria literaria guarda relación en primer lugar

2. Un análisis de este concepto de intrahistoria unamuniano y su relación con la microhistoria puede verse por ejemplo en un artículo de Celso Medina (2009).

3. «La Historia se concentra dentro de una píldora para sanar dolencias y enfermedades crónicas y recurrentes», en *Microprólogo* (Guadalajara 2020: 15). Esa píldora, en sentido metafórico, representa la concentración temática y estilística que impone la microhistoria literaria.

con la brevedad en la transmisión (esto no sucede en la microhistoria de los historiadores), ya que se trata, sobre todo, de un derivado del microcuento o microrrelato (la terminología para definirlo es muy variada y existen otras muchas denominaciones: yo he optado por la segunda),⁴ caracterizado por esa brevedad esencial, aunque no haya un límite predeterminado que la encierre: lo mismo cabe un microrrelato de cinco palabras que otro de quinientas. En esta línea, vemos cómo con muchísima frecuencia se convocan concursos literarios donde se solicita en sus bases un número variable de palabras para su composición que, por regla general, suele oscilar entre las cien y las doscientas cincuenta. Para abundar más en ello, y añadir otros aspectos caracterizados, ofrezco la definición de microrrelato de Ginés S. Cutillas (2016: 19), uno de los teóricos de este género: «Texto breve en prosa de naturaleza narrativa y ficcional que, usando un lenguaje escueto y preciso, se sirve de la elipsis para contar una historia sorprendente a un lector activo».⁵

Concuero con esta definición, mucho más exacta y completa, por ejemplo, que la del *Diccionario de la Academia*, que se limita a definirlo como «relato muy breve» (con lo cual parece además que lo encasilla como una forma de relato y no como un género independiente) y que se me antoja hartamente insuficiente y nada precisa, aunque, si nos servimos de una sana ironía, tratándose de microrrelatos, no puede encajar mejor y más a propósito, ya que parece hacer gala del famoso dicho gracianesco: «Lo bueno, si breve...».

Más curioso es, no obstante, el caso del *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, magnífico, pero que no incluye entre sus más de mil páginas dicho término, ni siquiera en la entrada correspondiente a «relato». Hay que recurrir a los teóricos del género —como tal lo concibo, y no como una variante o subgénero del relato o cuento, asunto que ha suscitado no pocas páginas— para profundizar en su definición y concebirlo como un «producto de la tensión entre la voluntad de expresión, por una parte, y la intensidad y concisión imprescindibles en el narrar, por otra» (Valls, 2015: 27).

3. Microrrelato y microhistoria

Establecido el parentesco o dependencia de la microhistoria literaria con respecto al microrrelato, me gustaría fijar ahora sus diferencias, evidentes por otra parte, ya que el tema histórico, el carácter documental y, por lo tanto, su verismo son las claves que definen la microhistoria y que siempre he tenido en cuenta para su elaboración, al margen de otros elementos y rasgos de estilo.

La microhistoria literaria es, por consiguiente, una modalidad del microrrelato. Su existencia no resulta, sin embargo, novedosa, ya que cuenta con numerosos autores que han escrito microrrelatos de tema histórico. Su desa-

4. Este término es el que se ha consolidado dentro del ámbito hispánico: la fusión de los elementos léxicos que lo componen, *micro* y *relato*, representa bien su propia naturaleza y características. Para esta cuestión terminológica puede consultarse a Hernández (2013: 17-30).

5. Caben otras numerosas aportaciones bibliográficas, pero me permito reducir aquí las referencias: Lagmanovich (2006), Andrés-Suárez (2008), Roas (2010), Valls (2015) y la ya citada de Hernández.

rollo, según María Isabel Larrea, que emplea la expresión «microcuento histórico» para definirlo, arranca de los años setenta en Hispanoamérica a raíz de una reflexión crítica sobre el Descubrimiento y las dictatoriales condiciones sociopolíticas imperantes en esos años en numerosos países del continente: «Los microcuentos históricos se escriben con el propósito de denunciar, parodiar, testimoniar y elogiar, en breves anécdotas, a los personajes cotidianos o a aquellos que se han mantenido apartados o ignorados por la cultura del poder» (Larrea, 2006: 116).

Esta intencionalidad, apropiada para ese contexto, no encaja sin embargo con todos los supuestos, porque el espacio del microcuento histórico se orienta hoy en día en otras direcciones de estilo, propósitos, temas, épocas y personajes. No es frecuente, sin embargo, la composición de microrrelatos históricos (en cambio, cada vez abundan más los libros de microrrelatos en general), si bien esto no supone que no se escriban o publiquen microrrelatos históricos, pues los encontramos de forma aislada o en algunos concursos o certámenes que, por ejemplo, se convocan anualmente en España.⁶

Por eso, esta colección representada por mis cien microhistorias resulta novedosa, al igual que el uso de este término sintético para definirlos, más preciso, según creo, que los de microcuento o microrrelato histórico. No se trata de un hecho casual, puesto que además es la primera vez, si no me equivoco, que se presenta una colección unitaria de estas características, una idea que surgió hace ya unos cuantos años en una conversación con el profesor Sergio Guadalajara, si bien no se ha convertido en libro hasta el año pasado.⁷

Pero volvamos ahora al planteamiento inicial de este apartado y reformulemos la pregunta: ¿Qué diferencias plantea la microhistoria con respecto al microrrelato? En realidad, bastaría con suprimir el rasgo «ficcional» de la definición de Cutillas y sustituirlo por el de «histórico» para que esta encajara de molde con el término microhistoria. No obstante, como texto literario que es, no debe olvidarse la dosis de ficción que, en mayor o menor medida, puede darse también en una microhistoria.

Y así es, en efecto, ya que en todo lo demás es un microrrelato en el que la brevedad, el carácter narrativo, el uso de la prosa, la precisión en la palabra, la elipsis, la intertextualidad y la sugerencia interpretativa son sus señas de identidad. No tengo por lo tanto inconveniente alguno al afirmar que las microhistorias de mi libro *100 microhistorias de la Historia* son una modalidad de microrrelato, tal vez un subgénero de este. En este sentido, podríamos hacer todo un listado de subgéneros y hablar así de microrrelatos humorísticos, amorosos, de ciencia-ficción, policíacos, etc., pero es este un tema complejo que requeriría de un estudio más riguroso.

Para completar sus características habría que añadir el fragmentarismo de los textos o, mejor dicho, la fijación en el detalle, lo anecdótico o lo local, por-

6. Entre ellos el *Certamen de microrrelatos de carácter histórico Ciudad de Calahorra* (iniciado en 2015) y el *Concurs de microrelats de tema històric*, organizado por la Biblioteca Plaça d'Europa de L'Hospitalet de Llobregat (desde 2014).

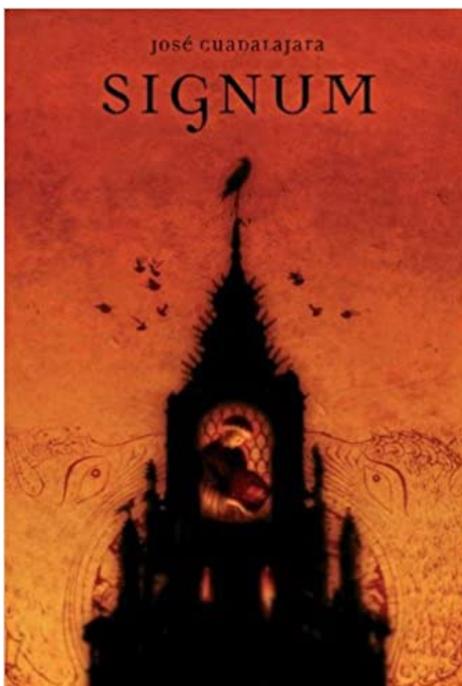
7. Le agradezco esta sugerencia, que enseguida acogí con entusiasmo y que me llevó a la escritura de este libro.

que, en consonancia con la microhistoria de los historiadores, he pretendido que cada microhistoria sea una «fotografía en movimiento», centrada, unas veces, en un hecho relevante; otras, en un aspecto de vida o en una impresión personal motivada por la observación o estudio de un episodio histórico concreto. Así, por ejemplo, en una de las microhistorias del libro —la titulada *Amenpnufer, 1111 a. C.*— se narra el saqueo de una cámara funeraria por parte de unos ladrones, la destrucción de las momias, la huida con el tesoro y la captura posterior de los responsables, empalados entre atroces suplicios, y privados, por lo tanto, de su *ka* y su *ba*, esenciales para lograr la inmortalidad, creencia fundamental de la religión egipcia.

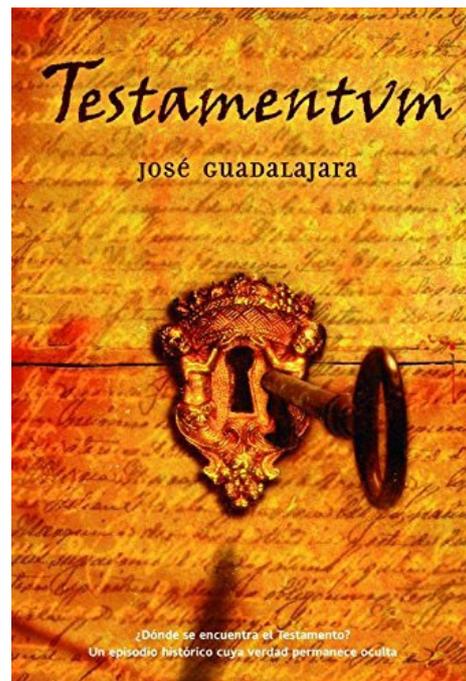
Esta microhistoria parte, como puede advertirse, de un hecho singular y concreto que gira en torno a la existencia documentada de un saqueador de tumbas como fue el tal Amenpnufer, hombre insignificante y sin relevancia para una Historia escrita con letras mayúsculas. Sin embargo, sus hechos pueden proyectarse hacia un espacio de totalidad que nos permite abarcar y comprender aspectos esenciales de la civilización egipcia. La brevedad de la microhistoria delimita su propio alcance, pero estimula en el lector la capacidad analítica y lo dirige hacia un campo de intertextualidad historiográfica.

4. Microhistoria y novela histórica

Dado el carácter de la publicación en la que se inserta este artículo, abierta a que los escritores puedan exponer en ella las claves de su mundo creativo, me gustaría hacer un breve excursu personal que, relacionado con mi dedicación a la literatura e investigación de tema histórico, informe al lector sobre mi aterrizaje en la microhistoria.

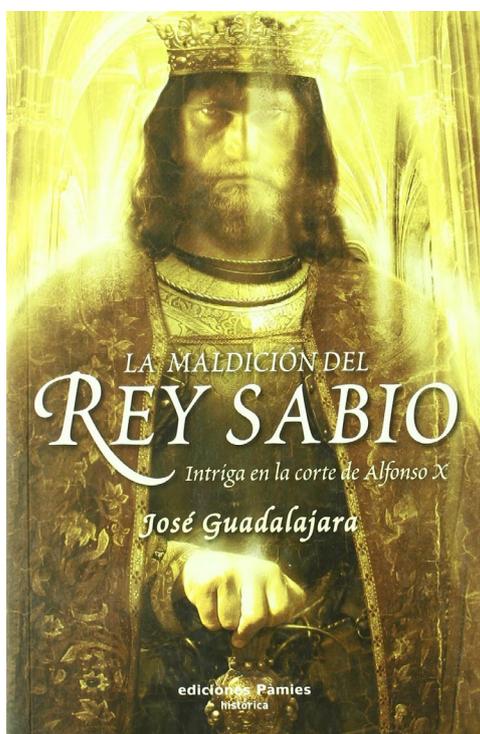


Signum, José Guadalupe Guadalupe

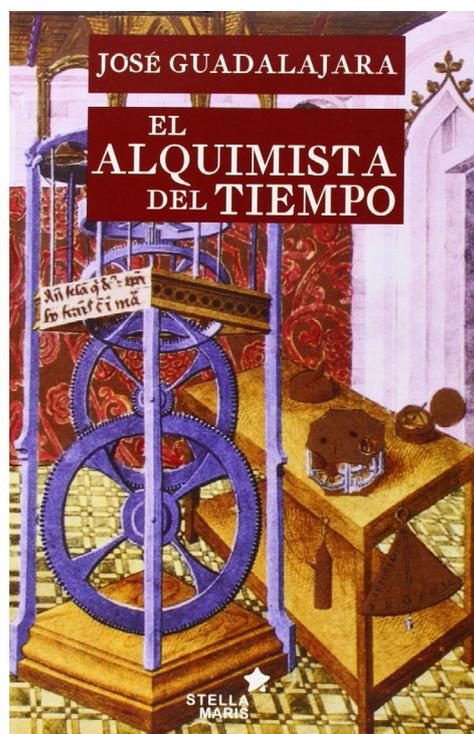


Testamentum, José Guadalupe Guadalupe

Soy escritor de novela histórica y me siento en deuda con ella. Tras realizar una tesis sobre el mito y literatura del Anticristo y su repercusión en la Edad Media hispánica, y publicar numerosos artículos sobre este tema,⁸ recalé en el año 2004 en la novela histórica, con *Signum*, localizada en la época del rey Juan II de Castilla y en la que pesó más mi faceta de investigador que la de novelista, un aspecto que corregí ya en mi segunda novela, a la que titulé *Testamentum*. Desde entonces he escrito más de media docena de obras adscritas a este subgénero narrativo, varias de ellas desarrolladas en el mundo medieval, como *La maldición del rey Sabio* y *El alquimista del tiempo*, si bien en otras he recreado temas y ambientes de los siglos XIX y XX: *La reina de las tres muertes* y *Un tango llamado Ramón Franco*.



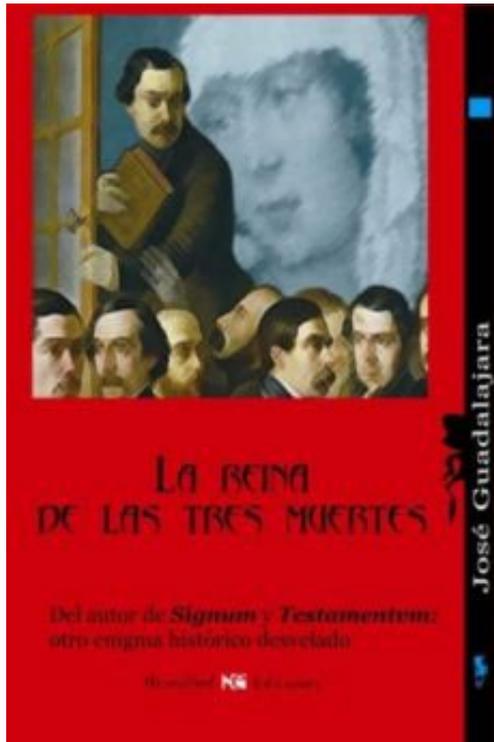
La maldición del rey Sabio, José Guadaluja



El alquimista del tiempo, José Guadaluja

En esta línea de creación no resulta por lo tanto extraño que haya desembocado en la minificción, que, entre otras modalidades como el poema en prosa, greguería, aforismo, leyenda, fábula, etc., incluye por supuesto el microrrelato, un minúsculo y exigente «molde de oro» en el que me he atrevido a verter los temas históricos. Esta idea se me presentó hace unos años como un reto fascinante, como una posibilidad de construir breves piezas literarias en las que la materia histórica fuera su protagonista, un modo de fundir sin fisuras la historia y la ficción al que, como novelista, ya estaba acostumbrado.

8. Guadaluja (1997 y 2000). Algunos de estos artículos, publicados en diferentes revistas, pueden leerse en mi web www.joseguadaluja.com.



La reina de las tres muertes, José Guadalajara



Un tango llamado Ramón Franco, José Guadalajara

Decidí así introducirme no en la escritura de microhistorias aisladas o independientes, sino en un proyecto más ambicioso que consistió en crear un conjunto de microhistorias que cubriera un amplio arco cronológico: desde el *Homo erectus* hasta la actualidad. Bien es cierto que, al principio, estuve tentado de componer un volumen más concentrado temporalmente —en la Edad Media, por supuesto—, pero deseché pronto esta idea y me aventuré en una visión de totalidad, seleccionando aquellos episodios o pasajes de la Historia más significativos, imprescindibles otras veces, o dotados de un componente anecdótico que se prestaba muy bien para la composición literaria.

Evidentemente, hay una distancia considerable que separa la novela histórica de la microhistoria, no solo por su distinta extensión narrativa sino por su diferente técnica de escritura, inserción de personajes y tratamiento del espacio y el tiempo. Sin embargo, en ambos géneros se da un elemento compartido: la necesidad de la documentación. Este proceso exige tiempo y es previo (y también, en muchos momentos, simultáneo) a la escritura. Sobra decir que la exigencia documental es mayor, o al menos requiere de más profundidad y extensión, en la novela histórica que en la microhistoria, donde predominan la anécdota, el detalle, el episodio o la circunstancia.

En todo caso, hay otro compartimento común en el tren de la narrativa histórica que también —dejo ahora de lado el cuento o relato histórico— comparten la novela y la microhistoria. Se trata de la ficcionalidad, o más bien del grado de ficción que en un texto de contenido histórico puede permitirse el novelista o el escritor de microhistorias. Hace unos años ya escribí sobre los diversos tipos de novela histórica con los que podemos encontrarnos en el mercado editorial a tenor de la dosificación historia/ficción de la que cada

autor, según el caso o el predominio de la intencionalidad artística o comercial, hace uso en sus escritos.⁹

En la microhistoria no caben tantos distinguos, dada su brevedad e intensidad, pero, bajo el respeto de los principios de la verosimilitud y la fidelidad en los datos, la microhistoria se ofrece como un campo abonado para un tratamiento literario original con el que conjugar diferentes temas y perspectivas. Así, en varias de las microhistorias de mi libro he puesto en práctica otros procedimientos y enfoques en la forma de abordar este binomio historia/ficción, ya que en algunas de ellas he incluido, por ejemplo, matices subjetivos que no cabrían en una novela histórica, como sucede en el caso de la microhistoria titulada «Estatua sin cabeza» y que tiene como protagonista al prefecto de los trabajos públicos de Segóbriga, Munius Octavio Novato, un desconocido sin trascendencia histórica al que presento de una manera muy peculiar.¹⁰

Por otro lado, el axioma narrativo del planteamiento, nudo y desenlace, que es propio de la novela, no ofrece una línea divisoria muy marcada en la microhistoria. Lo expresa muy bien Fernando Valls (2015: 32) al referirse al microrrelato, del que afirma que es «puro *sprint* que debe estallar en los tacos con el pistoletazo de salida sin perder un instante, para progresar con fuerza y soltura, y concluir al cabo de un suspiro». En relación con esta brevedad e intensidad, quiero recordar unas palabras del *Microprólogo* de mi libro en las que, a modo de broma y firteando con la ironía, trato de constatar una realidad evidente acerca de la fuerza y consistencia de la literatura breve: «Nunca se escribió nada semejante. Salvo novelas históricas de mil y una páginas», afirmo en referencia a las microhistorias.

Por último, la composición de una novela histórica es un proceso largo y exhaustivo, de meses o años, un tiempo que se abrevia considerablemente en la construcción de una microhistoria, aunque es cierto que tanto en una como en la otra, al igual que en cualquier otra creación artística, siempre hay un espacio para un nuevo retoque, descarte o pincelada. En el caso de mi libro, hubo momentos en los que escribí varias microhistorias en un mismo día, si bien lo ordinario fue mantener un ritmo más pausado: periodos continuados de escritura combinados con otros de alternancia, también tiempos muertos y recorridos baldíos. Es cierto, sin embargo, que no he descartado ninguna microhistoria de las escritas: así que son cien y nada más que cien.

5. 100 microhistorias de la Historia

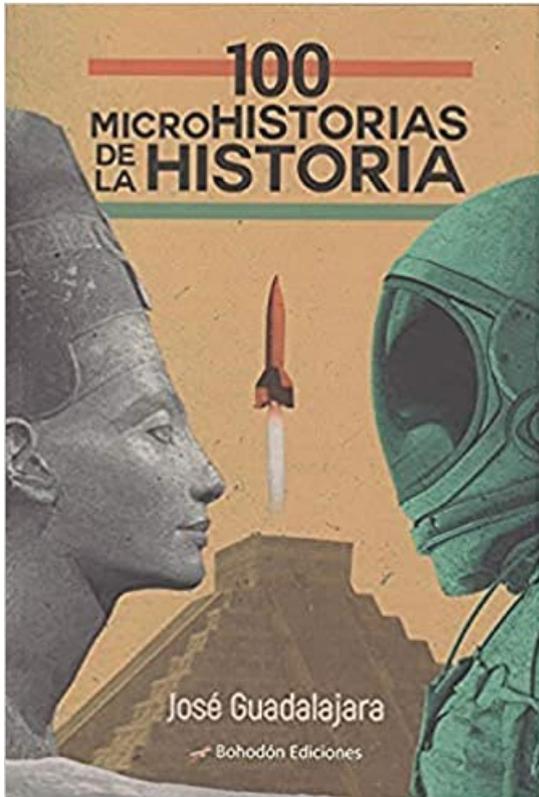
¿Por qué cien? ¿Y por qué no? Cien años son un siglo y, al fin y al cabo, la Historia la computamos generalmente en siglos o, si es muy extensa y casi inabarcable, en milenios o millones de años.

9. El artículo «Las cien caras de la novela histórica» puede consultarse en mi web: <https://www.joseguadalajara.com/nh-3-las-cien-caras-de-la-novela-historica/>

10. Guadalajara (2020:55). Lo mismo sucede en la microhistoria «Un caballero desmesurado», en la que sobre un basamento histórico me he decantado por un generoso uso de la ficcionalidad (100).

El aspecto simbólico del número cien es en este caso un criterio subjetivo, y resulta palmario que una materia como esta habría dado para componer un millón de microhistorias sobre las huellas de los seres humanos en este minúsculo planeta del sistema solar. Estoy en ello.

Siendo justos en el razonamiento, el número además me pareció redondo y, por qué no, comercial, así que decidí limitar su composición a esta cifra, intentando a la vez que cada microhistoria ocupara una sola página en el volumen publicado.



100 microhistorias de la Historia, José Guadalajara

he considerado oportuno incluir una serie de cien paratextos o referencias históricas que contextualicen estas microhistorias literarias. Cada una de ellas lanza un dardo informativo de carácter pragmático para circunscribir el texto y agrandar su espacio semántico. No brilla en ellas la originalidad, sino su contenido didáctico. Es evidente que, de cara al lector, que puede conocer en mayor o menor grado la Historia, suponen un soporte para la comprensión y el establecimiento de las coordenadas espaciotemporales. Si bien se encuentran al final de cada microhistoria, su lectura a priori o posteriori influirá de manera distinta a la hora de encararse con la propia microhistoria.

La microhistoria, sujeta a una importante base documental, lo mismo que la novela histórica, es ante todo un texto literario, como lo son la *Ilíada*, el *Poema de Gilgamesh*, el *Cantar de mio Cid*, *Los tratos de Argel* o *Trafalgar*, por poner algunos ejemplos antiguos. Esto motiva que no sea el contenido histórico de la misma lo único a tener en cuenta, sino que su dimensión artística ocupe una posición de privilegio como motivadora del aspecto lúdico, la evasión y el goce estético. Esta es la finalidad propia del *docere delectando* (viejo adagio horaciano del *enseñar deleitando*) y que constituye la espina dorsal de cada

Con respecto a la denominación de microhistoria, al margen de las explicaciones dadas en las páginas precedentes sobre su relación con la microhistoria (histórica) y el microrrelato, me gustaría resaltar que el término encaja a la perfección con la materia tratada y con la brevedad de su extensión, porque, ciertamente, una microhistoria es una *micro-Historia*, no solo por el carácter mínimo y esencial que proclama el prefijo *micro*, sino porque su temática es puramente histórica. Prefiero, por lo tanto, esta terminología, mejor que la de microrrelato histórico, que, no obstante, constituye un logrado sinónimo.

Aunque cada microhistoria es autosuficiente —tiene que ser así cuando hablamos de un producto artístico— y no debería precisar de más explicaciones,

una de mis microhistorias. Por eso, y en cierto modo, la selección de los temas se ajusta a tres criterios, que han sido abordados desde diferentes perspectivas y procedimientos estilísticos:

- Episodios históricos ejemplares.
- Episodios históricos anecdóticos.
- Episodios históricos subjetivos.

En los primeros predominan los episodios clave y generalmente conocidos por todos (batalla de Roncesvalles, ejecución de Juana de Arco, viajes de Marco Polo, Viriato, la toma de la Bastilla, Día D...); los segundos alientan un sesgo menos tratado y se focalizan sobre aspectos más tangenciales (Evémero y los dioses, La otra fe, La Calderona, El taumatropo, Librería de viejo...); por último, la subjetividad del autor se combina, en una aproximación a la actualidad, con matices, impresiones y sugerencias de interpretación (Un dios humano, Batalla de Visby, El hallazgo, Por los tiempos de Lepanto, El día en el que yo nací...).

En todo caso, la captación histórica no se hace nunca desde un punto de vista central sino desde un ángulo que apela al detalle, la anécdota y lo curioso, ya que la microhistoria tiene en la elipsis, como modalidad del microrrelato, una de sus principales características. Además, los tres anteriores criterios se mezclan, se funden y se disuelven sin resquicios, en mayor o menor grado, en un modelo híbrido, sin líneas puras, ya que el componente literario y estilístico ejerce un poder omnímodo sobre la materia histórica. Un ejemplo puede ser la microhistoria titulada «Troya»:

Ya todos conocemos la historia: Aquiles y Ulises se inventaron a Homero, y Eneas escribió sobre Virgilio en perfectos hexámetros dactílicos. Todo lo demás es mentira, un enredo de los dioses, un envoltorio de palabras, un gigante colocado a las puertas de Troya de donde salían caballos de madera.

Más tarde llegó Schliemann con su pico y su pala para buscar el lugar de la guerra. Cavó un hondo agujero y halló las cenizas de Paris y el corazón entristecido de Helena. Había tanto polvo allí dentro y tanta Troya enterrada que se quedó mudo, lo mismo que Homero.

Hechos del pasado, mezcla de tiempos, inversión de ideas, leyenda y ficción conviven en este texto en el que historia conocida, anécdota y subjetividad se fusionan para crear una pieza artística con una fuerte carga de sugerencia y ambigüedad. En cambio, en otras microhistorias, como la titulada «Entrega secreta», predomina el elemento histórico.

Granada dormía aún cuando Boabdil recibió al comendador mayor de los Reyes Católicos. Bajo la noche estrellada, Abén Comixa y Casim el Muley habían guiado en secreto a Gutierre de Cárdenas desde el campamento cristiano hasta la torre de Comares. Sus hombres habían tomado posiciones en los alrededores.

El frío de enero no se sentía en aquella estancia cuadrada cubierta con alfombras, cortinas y tapices. La luz tenue del amanecer comenzaba

a penetrar por las celosías, aunque numerosas luminarias hacían resplandecer en las alturas el rico artesanado de los siete cielos. Gutierre de Cárdenas se aproximó hasta Boabdil para besarle las manos.

Cuando el comendador mayor recibió poco después las llaves de la Alhambra, un golpe súbito de emoción le ascendió desde el estómago. Diez años de sangre y miseria se habían necesitado para llegar a ese momento.

Ya con las luces del nuevo día, tres cañonazos advirtieron a los reyes que Granada estaba en poder de los cristianos.

He querido, por otra parte, que este conjunto de cien microhistorias se abriera a un amplio abanico de posibilidades temáticas extraídas de la Historia universal, dando así cabida a batallas, ejecuciones, crímenes, conquistas, descubrimientos, inventos, experiencias artísticas, sucesos, catástrofes, amores regios, brujería, superstición, vida cotidiana y seres humanos singulares.

Este macrocosmos, como si fluyera a través del alambique de un alquimista, se destila en una microhistoria que irradia un enorme potencial de conexiones y una alta concentración de significados. A tenor de esto, en busca de la máxima densidad semántica y de otras perspectivas en el marco de una narración histórica, estoy ensayando otro modelo de microhistoria caracterizada por una mayor brevedad y un punto de vista diferente, que se presenta como un modo mixto de abordar el hecho histórico. Son microhistorias con una enorme carga de subjetividad, conectadas con el presente en muchos casos, abiertas a múltiples interpretaciones y que buscan plasmar en un solo trazo un complejo entramado histórico. Se trata de un paso más en el espacio de la microhistoria, en el que cada día me siento más cómodo y, sobre todo, más motivado.

Ahí radican la clave y el misterio de la literatura breve.

Bibliografía

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2008), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- CUTILLAS, Ginés S. (2016), *Lo bueno, si breve, etc. Decálogo práctico del microrrelato*, Barcelona, Editorial Base.
- GINZBURG, Carlo (1994), «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», *Manuscripts*, 12, pp. 13-42.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis (1968), *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, Méjico, Colegio de Méjico.
- GUADALAJARA, José (1997), *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- GUADALAJARA, José (2000), *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- GUADALAJARA, José (2020), *100 microhistorias de la Historia*, Madrid, Bohodón.
- HERNÁNDEZ, Darío (2013), *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*, Tenerife, SPULL.
- LAGMANOVICH, David (2006), *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- LARREA O., María Isabel (2006), «El microrrelato histórico», *Estudios filológicos*, 41, pp. 115-129.
- MEDINA, Celso (2009), «Intrahistoria, cotidianidad y localidad», *Atenea*, 500, pp. 123-139.
- ROAS, David (coord.) (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros.
- UNAMUNO, Miguel de (2000), *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- VALLS, Fernando (2015), «El microrrelato como género literario», en *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (eds.), Madrid, Iberoamericana, pp. 21-49.

GUADALAJARA, José, «El macrocosmos de la microhistoria literaria», *Storyca 2* (2021), pp. 73-86.

<https://doi.org/10.51863/Storyca.2021.Guadalajara>

Resumen

La microhistoria, en su vertiente literaria, es una modalidad de microrrelato que amalgama un tema extraído de la Historia y un enfoque estético y creativo del mismo. José Guadalajara se adentra en el análisis de este término y en sus relaciones con el microrrelato y la propia microhistoria social. Asimismo, el autor desgana la vinculación que mantiene con la novela histórica y desarrolla los rasgos característicos de la microhistoria literaria, a raíz de la publicación de su libro *Cien microhistorias de la Historia*.

Palabras clave

Microhistoria
Minificción
Microrrelato
Novela histórica
Intrahistoria
Brevedad

Abstract

Microhistory, in its literary aspect, is a form of micro-story that merges a theme drawn from History with an aesthetic and creative approach to it. José Guadalajara delves into the analysis of this term and its relationships with the micro-story and social micro-history itself. Moreover, and with regards to the publication of his book *One Hundred Microhistories of History*, Guadalajara reveals the link that literary microhistory maintains with the historical novel and develops its characteristic features.

KeyWords

Microhistory
Minifiction
Micro-narrative
Historical novel
Intrahistory
Brevity



Storyca

Las princesas de los videojuegos: algunos antecedentes pictóricos y literarios

CELIA A. DELGADO MASTRAL¹
Universidad de Zaragoza

1. Introducción

¿Qué es una princesa? Por definición, la hija de un rey. Sin embargo, al igual que las figuras del rey y del príncipe, el tipo literario de la princesa ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo distintos matices que han acabado por conformar, en su adaptación a la narrativa actual, un caleidoscopio policromado de diversos fragmentos culturales. Descendiente de la tradición literaria popular, el personaje de la hija del rey ha ido adquiriendo en Occidente diversos estratos que la han configurado hasta llegar a su representación actual, que en mu-

1. El presente trabajo se ha realizado en el marco de las ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) dentro del subprograma de formación y movilidad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España (FPU17/04543), dentro de las actividades del Proyecto de I+D PGC2018-095757-B-I00: Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas II, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, a través de la Agencia Estatal de Investigación, y cofinanciado por la Unión Europea a través del FEDER, y en el Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH) de la Universidad de Zaragoza. Mi más sincero agradecimiento al Dr. Alberto Montaner Frutos por su inestimable apoyo en la confección de este estudio.



chos casos trata de alejarse de sus funciones narrativas habituales, esto es, la de «personaje buscado» que el héroe debe recuperar en su gesta, en el caso de los cuentos tradicionales rusos estudiados por Vladimir Propp (1928, trad. 1971: 91), recompensa de las proezas del héroe a través del matrimonio y el ascenso al trono, como muestra la función narrativa proppiana «W⁰» (Propp, 1928, trad. 1971: 152) e incluso el Índice de Motivos de Aarne-Thompson, que incluye la categoría de Princesa (P40. †P40. Princesses) en su sección «P. Society» (1955-1958), así como varios motivos específicos relacionados, en su mayor parte, con las pruebas que el héroe debe superar para hacerse con su mano (P41.1. †P41.1. Great warrior destroyed by king when he asks for princess in marriage). La pervivencia de estas líneas narrativas puede observarse en nuestros días mediante las figuras de las dos princesas más emblemáticas de la historia de los videojuegos: Peach, perteneciente a la franquicia *Super Mario Bros.* (Nintendo, 1985-) y Zelda, que da el título (aunque no protagoniza, de momento) la franquicia *The Legend of Zelda* (Nintendo, 1985-).

Nacidas únicamente con un año de diferencia (1985 y 1986) de la mente de Shigeru Miyamoto y bajo la estrella de la titánica compañía japonesa de videojuegos *Nintendo*, Peach y Zelda se encuentran irremediabilmente hermanadas y comparten tanto los atributos físicos como el destino sintagmático² de la princesa tradicional. En los juegos más canónicos de sendas franquicias, Peach y Zelda suelen ser secuestradas o se encuentran impedidas por los antagonistas de los juegos, y es la misión última del héroe-jugador/a llegar a rescatarlas, siendo en muchos casos el rescate sinónimo de la salvación del reino del que las princesas son representantes.



Ilustración de Zelda bajo el hechizo del sueño en el libreto de instrucciones de *The Legend of Zelda II: Link's Adventure* (Nintendo, 1987)

En tanto que princesas, corresponden enteramente a la catalogación que establece Montaner Frutos de «personaje tipificado», es decir, «personaje que satisface la relación de equivalencia definida por un tipo» (2020: 25). Mantienen en su etopeya una congruencia de rasgos genéricos correspondientes al tipo

2. Esto es, teniendo en cuenta el encadenamiento de sucesos en el relato (Propp, 1928, trad. 1972; Souriau, 1950; Greimas; 1966, ed. 2015). A lo largo de este análisis se pondrá el foco en el ámbito paradigmático de las princesas, es decir, en las raíces culturales de su prosopografía.

de la «princesa» desde la literatura tradicional. Por descontado, estos rasgos se concretan en mayor o menos medida en sendas princesas, creando así personajes hipercaracterizados gracias a una serie de atributos particulares, como una indumentaria o un equipamiento emblemáticos (Montaner Frutos, 2020: 9). El reconocimiento inmediato de sendos personajes gracias a esta hipercaracterización se fundamenta no solo en la popularidad de las sagas a las que pertenecen, también en la voluntad de la empresa de videojuegos de diseñar personajes que ayudasen a identificar su marca, al igual que había ocurrido, a lo largo del tiempo, con los diseños de los protagonistas masculinos de las sagas: Mario y Link. Se trata, por lo tanto, de la búsqueda de una tipificación de líneas claras que, al tiempo que transmite inmediatamente al jugador la tradición a la que pertenecen ambas princesas, puede ser adoptada como emblema de los juegos y, por extensión, de Nintendo.³

2. El cuerpo iluminado: antecedentes estéticos y literarios en la poesía y las artes

La historia nuclear de la saga de *Super Mario Bros.* corresponde desde sus inicios, incluso en la época arcade (*Donkey Kong*, Nintendo, 1981) a la tradición literaria más antigua: rescatar a una damisela en apuros (que aún no se trataba de Peach, sino de su antecesora, Pauline)⁴ de las garras de una bestia, ya fuese Donkey Kong (adaptación clara, a su vez, de *King Kong*, 1933) o, más adelante, el dragón-tortuga Bowser; esto es, tal y como se contempla en el índice de Arne-Thompson, el motivo literario R.10.1. Princess, maiden abducted (1955-1958). Ocurre algo similar en *The Legend of Zelda*, aunque en este caso confluyen más elementos literarios, como se verá más adelante. En todo caso, los planteamientos elementales eran similares: el héroe debía salvar a las princesas, que guardaban de momento su papel pasivo y galardonador, al igual que los personajes femeninos de las novelas artúricas y caballerescas de Chrétien de Troyes tales como *El caballero de la carreta* o *El caballero del león* (s. XII).

De esta manera, no es de extrañar que se buscase desde el comienzo una figura que el público pudiese identificar claramente, y en pocos píxeles, con la de una princesa. Dejando por un momento de lado los elementos emblemáticos que poco a poco determinaron la figura de la princesa, tales como la tiara o el vestido, se optó por un paradigma de belleza claramente occidental, que hunde sus raíces en la Época Clásica, la Edad Media y el Renacimiento y culmina durante el siglo XIX. En el ámbito literario, puede comprobarse este paradigma mediante el *topos* de la *descriptio puellae*, del cuya estructura Muñiz Muñiz afirma que «se asemeja a un mosaico de *loci* menores (cabellos

3. Algo en la línea de lo que Pellitteri señala como *kyara*, diseños típicos del marketing japonés: «a type of very stylized character, often in animal form, an icon with an easily recognizable name that lends itself to the most varied forms of marketing» (1974: 78).

4. Que en el juego posterior *Super Mario Odyssey* (Nintendo, 2017) hará una breve aparición como alcaldesa de la New Donk City, guardando así una posición de poder adaptada a la modernidad.

de oro, labios de rubí, dientes de perlas, por citar algunos de los más popularizados), cuya selección, *dispositio*, metáforas y engarce son susceptibles de infinitas variaciones» (2014: 151).



Imagen de Zelda con el pelo corto en el primer trailer de la secuela de *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*, proyectado durante el E3 de 2019 (Nintendo, 2019)

La prosopopeya en la literatura clásica y medieval obedece una serie de reglas estrictas: primero se observa la fisionomía, posteriormente, el cuerpo, y, finalmente, la vestimenta (Faral, 1924: 80). Ítalo Siciliano marca una serie de fórmulas descriptivas típicas de la lírica medieval que parecen seguirse a rajatabla en la descripción de la belleza femenina:

Après le chef, le visage est détaillé avec méthode, sans variantes appréciables. La peau est claire et colorée comme rose d'été, le front large et blanc, les sourcils noirs et voûtés; les yeux séparés par un grand «entr'oeil» sont toujours «vairs» [glaucos] et luisants; le nez droit, ni grand ni petit, la bouche petite, le menton «fourchu», c'est à dire avec une fossette, les oreilles «droites et petites [...]». Après quatre siècles on retrouvera les mêmes mots, pour la même figure (1934, ed. 1971: 379-80).

Un ejemplo representativo de esta *descriptio puellae* es el que realiza Matthieu de Vendôme en su *Ars Versificatoria* acerca de Elena de Troya, precedido por el habitual encomio a la naturaleza:

Pauperat artificis Naturae dona venustas
Tindaridis, formae flosculus, oris honor.
Humanam faciem fastidit forma, decoris
Prodiga, siderea gratuita nitens.
Nescia forma paris, odii praeconia, laudes
Judicis invidiae promeruisse potest.
Auro respondet coma, non replicata magistro
Nodo, descensu liberiore jacet;
Dispensare jubar humeris permissa decorem
Explicat et melius dispatiata placet.

Pagina frontis habet quasi verba faventis, inescat
 Visus, nesquitiae nescia, labe carens.
 Nigra supercilia via lactea separat, arcus
 Dividui prohibent luxuriare pilos.
 Stellis praeradiant oculi Venerisque ministri
 Esse favorali simplicitate monent.
 Candori socio rubor interufusus in ore
 Militat, a roseao flore tributa petens.
 Non hospes colit ora color, nec purpura vultus
 Languescit, niveo disputant ore rubor.
 Linea procedit naris non ausa jacere
 Aut inconsulto luxuriare gradur.
 Oris honor rosei suspirat ad oscula, risu
 Succinta modico lege labella tument.
 Pendula ne fluitent, modico succinta tumore
 Plena dioneo melle labella rubent.
 Dentes contendunt ebori, serieque retenta
 Ordinis esse pares in statione student.
 Colla polita nivem certant superare, tumporem
 Increpat et lateri parca mamilla sedet (l, 56, vv. 1-30 en Faral, 1924: 129-130).

La larga cabellera rubia es uno de los atributos más representativos incluidos dentro de este tópico, y compartido por nuestras dos princesas.⁵ Propp ya menciona en su estudio acerca las raíces históricas del cuento tanto de la longitud como del color dorado de los cabellos de las princesas de los relatos. Relaciona la longitud con el tópico de la reclusión de la muchacha, muchas veces instigada por el propio rey, y, aunque pone el ejemplo ruso de *Vasilissa Trenza de oro* (Propp, 1946, trad. 1974, p. 53), este atributo es particularmente claro en el cuento alemán, del que tenemos el importante ejemplo de Rapunzel al que se refiere Propp: «Cuando cumplió doce años la encerró la hechicera en una torre que había en un bosque, la cual no tenía escalera ni puerta, sino únicamente una ventana muy pequeña y alta [...] Pues Ruiponche tenía unos cabellos muy largos y hermosos y tan finos como el oro hilado». (Grimm, *Ruiponche*, trad. 1879). Propp relaciona la largura del cabello con el poder, evidente ya en el mito de Sansón y Dalila, y con la fertilidad (Propp, 1946, trad. 1974: 58). La identificación de la figura femenina con la naturaleza fértil a través de la largura de los cabellos puede observarse dentro de la tradición literaria hispánica en el «Romance de la infantina», donde observamos que tanto el tronco del roble al que se encuentra encaramada la infantina como el peine con el que se cepilla son del noble metal. Este romance muestra, por otra parte, el tópico recurrente del encuentro del caballero con un ser feérico de largos cabellos, estrechamente relacionado con la tipología de este estudio:

5. Aunque esta puede ser algo más oscura en algunas entregas del juego, como ocurre en *The Legend of Zelda: Twilight Princess* (Nintendo, 2006), en la que el cabello de la princesa es de color castaño oscuro. Por otra parte, la princesa Hilda, *alter ego* de Zelda en *The Legend of Zelda: A Link Between Worlds* (Nintendo, 2013), cuenta con una cabellera de color violeta oscuro y ojos rojos, enfatizando su papel como princesa de Lorule, el reino oscuro contrapartida de Hyrule.

A cazar va el caballero, a cazar, como solía;
los perros lleva cansados y el halcón perdido había.
¿Dónde le cogió la noche? En una oscura montiña,
donde cae la nieve a copos y el agua menuda y fina,
donde canta la leona y el león le respondía,
donde no hay hombre del mundo ni criatura nacida.
Arrimárase a un roble, alto era a maravilla;
el tronco tenía de oro, las ramas de plata fina.
En el pimpollo más alto, viera estar una infantina,
con peine de oro en sus manos que los cabellos partía;
entre su pelo y el peine comparaciones no había:
¡cuántas veces a los hombres de cadena serviría!
cabellos de su cabeza todo aquel roble cubrían;
su nariz enfilada, su cara rosa encendida;
los dientes de la su boca de aljófar y perlas finas,
los ojos de la su cara la montiña esclarecían (Riquer, 2011, vv. 1-16).

Los ejemplos folclóricos de damas de largos cabellos de oro son abundantes: sin ir más lejos, aunque el cabello rubio de Laura, amada de Petrarca, es uno de los tópicos más evidentes de la tradición iniciada por el poeta italiano, que posteriormente permeará en la lírica española a través de la obra de Garcilaso, ya se encuentran en tradiciones literarias anteriores (Manero Sorolla, 1992: 9-11). El tono dorado, según la tesis de Propp, se relaciona con el reino lejano en el que vive la princesa, y tiene connotaciones preternaturales que rodean toda la figura real: «Cuando el cuento menciona los cabellos de la princesa, son siempre dorados [...]» (Propp, 1946, trad. 1974, p. 421). En *El caballero de la carreta*, Chrétien de Troyes describe cómo Lanzarote guarda pegado a su pecho un mechón de la Reina Ginebra que encuentra en un peine de marfil durante su búsqueda. Los cabellos atrapados entre las cerdas del peine son descritos por la joven que acompaña a Lanzarote durante los primeros episodios del poema como «bellos, rubios y resplandecientes»:

C'est pigne, sé j'onques soi rien,
fu la reine, jel sai bien.
et d'une chose me créez,
que les chevox que vos vez si
iax, si cler et si luisant,
qui sont remés antre les danz,
que del chief la Reine furent :
onques en autre pré ne crurent (Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, ed. 1975: vv. 1411-1418).

Manero Sorolla señala en el caso español un claro ejemplo de esta mención en algunos versos del Soneto CXXXVIII, proveniente de un poema de Petrarca e incluido en el *Cancionero general* de Estéban de Nágera, de 1554 (1992:12). Si lo consultamos con atención, observamos que, unos versos más adelante, se hace mención al carácter sobrehumano de la dama de la que solo se indica el color de sus cabellos: «Quando vi aquel cabello desparzido, / cuya color con oro competía [...] Su gracia, de diuina y no mortal, / aquel dichoso día se

mostró» (vv. 1-2 y 9-10, ed. 1993: 271). Muñiz Muñiz, que incluye los cabellos dorados dentro de los *loci* más recurrentes a lo largo del tiempo en la *descriptio puellae* (2014: 155), recoge una serie de ejemplos correspondientes a los siglos XII a XVI: «los cabellos “crecidos... como finas hebras de oro”, el *Tesor* ('son chevol resplandissent con fin aur'), la *Caída de príncipes* ('Los cabellos hebras de oro') y la *Crónica troyana* ('en grand longura e copia'), sin descartar a Piccolomini ('copiose et aurei laminis similes')» (2014: 171).

Como puede observarse, el cabello largo y rubio se une, por lo general, a un cutis blanquecino e impoluto y a unos ojos claros: los ojos de ambas princezas suelen aparecer de color azul en todos los juegos, con la excepción de *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo, 2017), en el que Zelda tiene los ojos verdes. Manero Sorolla señala la importancia de la descripción de los ojos de colores poco comunes en el marco de la poesía española de influencia petrarquista (1992: 18):

Así el poeta Sevillano [Herrera], como Dante para Beatriz en su *Commedia*, hará de esmeraldas los ojos verdes, a menudo cambiantes entre el verde y el azul, de Doña Leonor: *Ondoso cerco; que púrpura el oro, / d'esmeraldas i perlas esmaltado; / i en sortijas luzientes encrespado, / a quien m'inclino umilde, alegre adoro* (II, Versos, Libro I, 199, vv. 5-8).

La prosopopeya de la mujer cortesana dulce y virginal, de belleza etérea, se consolida así en los poetas provenzales y *stillnovistas* como es el caso de la Beatriz de Dante (Fries, 2004: 79). El ideal neoplatónico influye asimismo en la descripción de la amada, promoviendo el ideal angelical que remite a ojos, pelo y piel claras, como indica también Álvaro Alonso (2002: 24) y se observa en la rima XXX del *Canzonere* de Petrarca, de 1470: «Non fur già mai veduti sí begli occhi / o ne la nostra etade o ne' prim'anni, / che mi struggon cosí come 'l sol neve; / onde procede lagrimosa riva / ch'Amor conduce a pie' del duro lauro / ch'à i rami di diamante, et d'or le chiome» (ed. 1989: 209). Sobre estas mismas fechas y de manera algo menos poética, pero sí enteramente honesta, encontramos la fogosa descripción que Calisto realiza de Melibea en *La Celestina*, en la que, de nuevo, se cumplen todos los tópicos comentados de la descripción del ideal de belleza de la amada, que Calisto hace «por partes mucho por estenso»:

Calisto.— Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandesen menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras. [...] Los ojos verdes rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz medianad, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grossezuelos, el torno del rostro poco más luengoe que redondo, el pecho alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas ¿quién te la podrá figurar? Que se despereza el hombre quando las mira. La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada, qual ella la

escogió para sí (Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, ed. 2020, Acto I: 32).

Muñiz Muñiz señala en esta descripción el origen de la proliferación en la poesía peninsular por los ojos de color esmeralda, que pueden encontrarse posteriormente en versos de autores como Villaumbrales, Timoneda, Jorge de Montemayor, Lope de Vega y Góngora, entre muchos otros (2014: 164).

El cómputo de esta *descriptio puellae* poética se encuentra estrechamente relacionado con las artes pictóricas, dentro de las cuales resulta especialmente representativa la estela artística del *Quattrocento* italiano. En obras renombradas como la *Alegoría de la Primavera* (1482) y el *Nacimiento de Venus* (1486) de Sandro Botticelli o el *Retrato de una joven con unicornio* (1506), de Rafael Sanzio, encontramos conocidas representaciones de esta tipología femenina de largos cabellos y piel pálida que establecen una conexión directa con la fecundidad de la tierra y el erotismo, además de responder este ideal neoplatónico fomentado por Marsilio Ficino en el que la moral y la belleza van mano con mano y otorgan un nuevo significado a los temas mitológicos de la Antigüedad (Romano, 2005: 37).

En el ámbito español, pueden señalarse dos conocidos ejemplos de este ideal renacentista en el que se identifican la belleza física y la moral. En primer lugar, en el conocido *soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega (ed. 1995: 49):

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena: (...)



Imagen de la princesa Peach en su propio juego para la consola Nintendo DS: *Super Princess Peach* (Nintendo, 2005)

Y, asimismo, el Madrigal LIV de Gutierre de Cetina, conocido por el paralelismo de los versos «Ojos claros, serenos» (ed. 1981: 131).

Así, el siglo de Oro y el Romanticismo retomarán esta tradición iconográfica con especial fuerza en la poesía española, demostrando cómo el paradigma medieval continuaba vigente y relevante varios siglos después (Mayoral, 2008):

Del viejo modelo medieval de la bella dama de dorados cabellos y ojos claros, mantenido a lo largo del siglo de Oro, pervive el rasgo de la blancura de la tez, mientras que el cabello puede ser rubio o moreno, aunque con predominio del primero, y los ojos claros o negros, aunque los verdes siguen siendo los más admirados. Las imágenes para represen-

tar la belleza de la amada, cuando la describen son las ya topiquísimas de la nieve, el jazmín o el mármol para la tez, el rubí o el clavel para los labios, las rosas para las mejillas y las estrellas para los ojos, con muy escasas variantes.

Como se observa siguiendo el crítico análisis de Mayoral, Bécquer se alza como uno de los mayores representantes de la visión tópica de la mujer amada por medio de la aplicación de una serie de fórmulas heredadas de la poesía petrarquista y tradicional:

El retrato convencional, de tipo petrarquesco se encuentra en «Porque son niña tus ojos / verdes como el mar te quejas» (p. 114). Aparte de los ojos, nos describe las mejillas «rosa de escarcha cubierta / en que el carmín de los pétalos / se ve al través de las perlas», y la «boca de rubíes / purpúrea granada abierta». La frente es, en la más trillada tradición, «nevada cumbre» que corona «crespo el oro en ancha trenza». La atención se concentra sin embargo en esas pupilas «húmedas, verdes e inquietas» para las que consigue las mejores imágenes: «tempranas hojas de almendro / que al soplo del aire tiemblan», o, enmarcados por las pestañas rubias, «broches de esmeralda y oro / que un blanco armiño sujetan», en donde encontramos, renovadas, imágenes que hemos visto desde el medievo.

En todo caso, la representación de la mujer rubia y de ojos claros se relaciona con un tipo de belleza incorpórea y angelical, que da por hecho la inocencia y la virginidad de la amada, cumpliendo el tópico petrarquista de «*la donna angelicata*» (Manero Sorolla, 1992: 42). Sin embargo, como ocurre en el caso de Zelda y de Peach, la belleza rubia y exótica se queda a los límites del erotismo, manteniendo en muchos casos una apariencia incólume. De hecho, hay una estrecha relación entre este paradigma de personaje y la expresión de la luz,⁶ rozando la imaginería religiosa, algo que ocurría ya, por descontado, en la poesía petrarquista y de corte neoplatónico, como muestra Manero Sorolla:

Los poetas más representativos del petrarquismo italiano y español en el Cuatrocientos, pero, especialmente, en el Quinientos, seguirán expresando a la amada a través de la luz, tanto más cuanto que las nuevas fórmulas y concepciones canonizadas por Bembo y, en general, la tratadística amorosa neoplatónica, tan íntimamente unida al desarrollo del petrarquismo en el Renacimiento, harán de la estética de la belleza en general, y de la particular de la dama, a apoteosis de la luminosidad de inmediato origen finiciano (1992: 69).

Este prototipo estético parece, en algunas ocasiones, crear una línea divisoria entre tipologías de personajes femeninos, identificando la prosopopeya

6. Especialmente en el caso de Zelda, en el que sus poderes son representados en los videojuegos a través de estallidos luminosos, e incluso, en muchos casos, mediante flechas mágicas de luz, esenciales para disipar la oscuridad encarnada por el villano Ganon.

(tono de cabello, cutis y ojos) con determinadas acciones en el relato que se ha perpetuado hasta nuestros días: véase la distinción entre lo que la tradición ha dispuesto como polos opuestos e irreconciliables: el personaje femenino de cabellos morenos y el de cabellos rubios,⁷ ya ilustrado por Bécquer en su rima XI:

–Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?
–No es a ti; no.

– Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?
–No; no es a ti.

–Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.
–¡Oh, ven; ven tú! (ed. Sebold, 1991: 210-211).

Distinción que ha sido también teorizada por Díez Borque en su comparación entre la literatura épico-caballeresca y el *western* americano:

El vaquero es un héroe solitario [...] que recoge la misión olvidada del caballero andante. Cabalga, cabalga como Mio Cid Ruy Díaz, si no para buscar la honra perdida, sí para deshacer entuertos del hombre malo que tiene atemorizado al pueblo. Es ante todo, hombre casto que se defiende del asedio de las bellas mujeres para entregarse sólo a la bella rubia (recuérdese muy al caso el tema de nuestra *morenica* medieval y la oposición oral rubia/morena en América. La rubia simboliza para el público americano: la bondad, la ingenuidad, el candor, frente a la morena que simboliza todo lo contrario, como en nuestra literatura, desde los albores de su lírica) (1962: 115).

3. Influencias posteriores: el medievalismo en el manga y el videojuego

La recepción estética de imágenes y tópicos medievales que comienza en el siglo XVIII y se intensifica durante el siguiente da lugar a una mitificación

7. Esta dicotomía continúa siendo tan rabiosamente actual que salió a la luz recientemente también en el mundo de la moda, la música y las *celebrities* debido a la aparición reciente de la cantante española Zahara rodeada de una iconografía mariana: en un artículo para el suplemento de *El País*, *SModa*, Rafael Rodríguez da luz una vez más a la problemática de la reinterpretación religiosa católica en la mujer y sus dos caras de la moneda: «Santa o pecadora, virgen o pendón. Las dos Marías. La dualidad de la identidad femenina definida por los arquetipos religiosos sigue siendo objeto de debate y controversia 2.000 años largos después de que los evangelios sentaran cátedra patriarcal» (14/08/2021).

de la cual son grandes exponentes artísticos los miembros de la Hermandad Prerrafaelita (1848-1853), asociación de siete artistas entre los que se encontraban Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt o William Morris, que deseaban volver a lo que consideraban un modo de creación pictórica más puro y verdadero, esto es, el anterior a Rafael Sanzio. De esta forma, se inspiraron en la Edad Media tanto en el apartado más puramente técnico de sus obras como en el temático, recogiendo inspiración de temas clásicos y medievales y en la materia artúrica. Sus pinturas muestran una preferencia por la representación idealizada de una Edad Media mitológica, cuyas modelos continúan con el canon estético mediante «(a) very Victorian contrast between pallid skin and ruby-red mouth» (Rosenblum y Jackson, 1984: 259). Asimismo, el siglo XIX fue el momento en el que, al tiempo que los cuentos tradicionales y maravillosos eran recolectados por los hermanos Grimm, Andersen y Afanásiev, grandes poetas y escritores echaron la vista atrás para situar en una Edad Media mitificada sus creaciones artísticas y literarias, tales como Lord Alfred Tennyson (que creó *Los Idilios del Rey* [1959], cuyas ilustraciones, realizadas por Gustave Doré, serían adaptadas por Zorrilla para sus *Ecos de las montañas*), Walter Scott o John Keats, autor de la balada de *La belle dame sans merci* (1820), ilustrada por el pintor prerrafaelita Frank Bernard Dicksee en 1901 y que recoge un tema similar al que observábamos en el «Romance de la infantina», en el cual un caballero se encuentra con una *faerie*, una dama preternatural de cabello largo y misteriosas intenciones.



La belle dame sans merci, de Frank Bernard Dicksee (1901)

No debe infravalorarse la influencia que el movimiento medievalista⁸ del siglo XIX tuvo en la literatura fantástica posterior, y, a su vez, el influjo que esta ha suscitado en la creación de narrativas de videojuegos. Puede que el diseño de Zelda como princesa hyliana se encontrase inspirado en la representación

8. Entendiendo el fenómeno del medievalismo como la recepción de la Edad Media en los siglos posteriores, especialmente en los siglos XIX y XX, tanto en su vía creativa como en la erudita (Vincent Ferré, 2010: pos. 30).

tradicional de criaturas preternaturales, especialmente, puede pensarse, en los elfos (similares a los humanos, pero más esbeltos y serenos⁹) que tanta popularidad lograron tras la publicación de *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien (1954) y, posteriormente, gracias a la conocida adaptación cinematográfica de 2001 dirigida por Peter Jackson, de claros tintes prerrafaelitas.

Tras la explosión literaria y artística del género fantástico nació en 1974 el juego de rol de tablero *Dragones y mazmorras*, y en 1985 y 1986 salían a la luz, bajo el sello de Nintendo, los primeros juegos de *Super Mario Bros.* y de *The Legend of Zelda*, respectivamente; herederos en mayor o menor medida de la corriente fantástica y narrativa del popular juego de mesa. La definición que el *Dictionnaire de la Fantasy* de Anne Besson da acerca de la representación de las princesas en las obras populares de literatura fantástica muestra claramente a las princesas y las amazonas de las obras de fantasía como descendientes del imaginario prerrafaelita y tolkeniano (2018):

Princesses et amazones. Princesse à sauver et conquêtes de passage sexualisées à l'extrême : si les personnages féminins ont souvent été relégués au second rang, en particulier à la grande époque des pulps aux États-Unis, il existe un autre versant des héroïnes de fantasy. Ces personnages fascinants et dominateurs, issus des fées et des reines médiévales, font parti des sujets de prédilection des préraphaélites et inspireront Tolkien pour le personnage de Galadriel dans *Le seigneur des Anneaux*.

Cabe destacar que entre las referencias gráficas que aporta el *Dictionnaire* aparece una selección de ilustraciones de las revistas americanas *Weird Tales* y *Fantastic Adventures*, precursoras en gran parte de mucha de la ficción popular posterior, en la que jóvenes y rubias heroínas son secuestradas por feroces monstruos (Peach), o bien luchan codo con codo junto al héroe protagonista (Zelda).

Esta revisión mítica de lo medieval occidental se extendió por gran parte del mundo, y llegó, por descontado, a los productos culturales populares asiáticos. En el caso japonés, parece que la apertura hacia productos occidentales comenzó ya durante la era Meiji, correspondiente a los siglos XIX y XX, cuando llegaron a Japón las influencias artísticas europeas y americanas (García Aranda, 2020: 53), pero es durante la cultura de la posguerra cuando puede testificarse el gusto y la adopción de lo «medievalizante»:

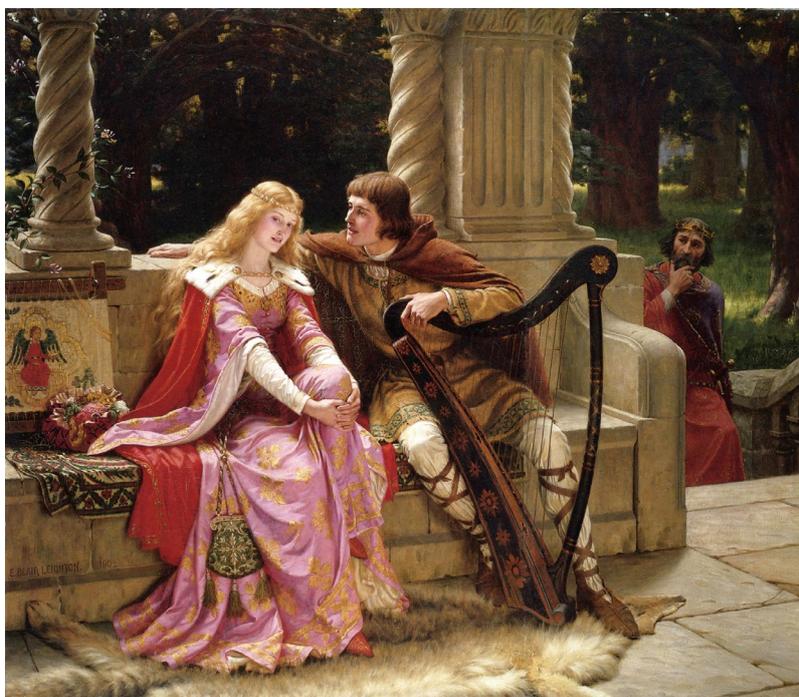
Any casual browser of the bookshelves in Japan's book shops will never fail to notice that they are full of images of the European Middle Ages: one has only to recall popular manga such as *Berserk* and *Vinland Saga*, historical novels including *The Legend of the Holy Ash* 『聖灰の伝説』, or a

9. No nos es posible profundizar en este breve estudio en algunas de las características más esenciales de la representación de los elfos folclóricos que hayan podido inspirar el diseño de la princesa Zelda, tales como su semblanza con los descritos por Tolkien y su representación en la gran pantalla. Asimismo, resulta interesante anotar la increíble semejanza entre los diseños de Link, protagonista de la saga, y Zelda, hasta el punto de suscitar confusión y teorías entre los fans de la saga con cada nuevo tráiler (Sergio Salón, 2021).

wide range of role-playing computer games such as *Dragon Quest* and *Final Fantasy* (Atsushi Iguchi, 2010: 65).

García Aranda defiende igualmente la utilización estética de Europa como un «contenido iconográfico» (2020: 49) que puede encontrarse en diferentes situaciones de los *animes* y *mangas* japoneses aludiendo a una especie de *pot pourri* europeo, donde se mezclan las obras arquitectónicas reminiscentes de la época, al igual que ocurría en la literatura romántica, con los personajes con rasgos claramente occidentales. La búsqueda de la transmedialidad en los productos culturales japoneses crea una hibridación estratégica (García Aranda, 2020: 52), dando lugar a la condición denominada como *mukokuseki*:

According to Iwabuchi, *mukokuseki* is a formal trait that, based on a procedure of «erasure» of a perceived «Japaneseness» applied to different Japanese products, may turn certain anime productions into «denationalised» cultural productions that achieve a greater success in global markets [...] In these initial steps of the discussion, *mukokuseki* can be considered as a biased assumption that tries to define anime's Japaneseness through the adoption of the Greco-Roman, then European, canons of beauty in order to make the anime works more attractive to overseas audiences (García Aranda, 2020: 52-53).



The end of the song, Edmund Blair Leighton (1902)



Vestido que cosen los ratones y los pájaros a Cenicienta en la película de animación de 1950 (Walt Disney Productions, 1950)

Puede que la evolución de este concepto fue el que diese lugar a la elección de dos personajes cuyos rasgos parecen heredarse de la tradición de belleza canónica femenina medieval y renacentista occidental que inspiró, por otra parte, a las princesas de Disney, una de las influencias más poderosas en la animación y la ilustración japonesas a partir de 1940, y de cuya introducción fue pionero el autor Osamu Tezuka (Pellitteri, 1974: 83-84). *Nintendo* no es de ningún modo inmune a esta influencia, lo cual puede verse en las vestimentas emblemáticas de ambas princesas. Si Zelda suele aparecer representada con vestidos inspirados en la tradición clásica y neoclásica (*The Legend of Zelda: A Link to the Past* [Nintendo, 1991] y *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* [Nintendo, 1998]) y túnicas y vestidos de inspiración medieval (*The Legend of Zelda: Breath of the Wild* [Nintendo, 2017] y *The Legend of Zelda: Skyward Sword* [Nintendo, 2011]), Peach, cuyo diseño ha sufrido menos cambios a lo largo del tiempo, se muestra por lo general en un largo vestido de color rosa con miriñaque que parece encontrarse inspirado en el diseño del traje que Cenicienta lleva al baile real durante la película de Disney de 1950. Los paralelismos no acaban ahí: el primer diseño de Zelda, que aparece en las guías del juego *The Legend of Zelda II: The Adventure of Link* (Nintendo, 1987), muestra a una princesa muy similar a Peach, con un amplio vestido rosa con lazos blancos y mangas farol que recuerda lejanamente, en su diseño, al vestido que los ratones y los pájaros arreglan para Cenicienta en la película original de Disney. Asimismo, en este mismo juego, Zelda se encuentra dormida bajo un encantamiento del que únicamente puede despertar tras la recolección de varios ítems mágicos por parte del protagonista. La función de Zelda la acerca una vez más no solo al tipo de la princesa en el cuento tradicional occidental, sino a la iconografía de otras grandes películas que catapultaron a Disney, como *Blancanieves* (1937) y *La bella durmiente* (1959), en las que sendas princesas dormitan serenamente sobre un lecho o una urna, con las manos paciente-mente cruzadas sobre el regazo, al igual que puede observarse en la ilustración que acompaña a la guía del juego original.



Dama con unicornio, Rafael Sanzio (1506)



Escena de *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo, 2017)

4. Conclusiones

Como se observa dentro del plano estético de ambas princesas, la influencia romántica y prerrafaelita continúa siendo una de las inspiraciones más reconocidas dentro del mundo iconográfico de la fantasía, género con al que pertenecen sendas franquicias de videojuegos. El diseño de las princesas Peach y Zelda apunta a un tipo pictórico y literario femenino de enorme recorrido que conjunta, al igual que ocurre en las tradiciones anteriores, una estética profundamente mariana con una belleza marcada por el exotismo de sus rasgos. Siguiendo las palabras de [Mayoral \(2008\)](#): «La mujer [...] sigue siendo una bella imagen construida con los elementos de la tradición que Dámaso Alonso llamó acertadamente “la imaginaria suntuaria de las bellas partes de la mujer”». Peach, por su estrechísima relación con la representación de la marca de [Nintendo](#), parece haberse mantenido suspendida en este papel identificativo y representativo de la princesa de cuento ideal, obligada incluso a luchar sin grandes esfuerzos enfundada en su vestido y tocada con su corona (*Super Smash Bros Melee*, Nintendo, 2001). Sin embargo, la presentación de Zelda ha evolucionado poco a poco, haciéndose eco de los intereses de los jugadores y jugadoras actuales, y, pese a que ha conservado hasta ahora su larga melena dorada, en *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo, 2017) se desarrolla su faceta de erudita y se la representa por lo general en su atuendo de montar a caballo, con pantalones y botas. De esta forma, aunque paradigmáticamente continúe hasta cierto punto siendo deudora de tradiciones anteriores que la identifican en el imaginario popular como la heredera del reino fantástico de Hyrule, y a la espera de observar su papel en la secuela de *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (en la que la melena aparece cortada por primera vez a la altura de la barbilla, anunciando un espíritu práctico más propio de una exploradora), puede que se estén dando pequeños pasos hacia la superación de algunos de los límites del tipo «princesa».

Bibliografía

- ALONSO, Álvaro (2002), *La poesía italianista*, Alcorcón, Ediciones Laberinto.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1991), *Rimas*, ed. Russel P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe.
- DE CETINA, Gutierre (1981), *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra.
- DE LA VEGA, Garcilaso (1995), *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- DE NÁGERA, ESTEBAN (1554), *Cancionero General de obras nuevas*, ed. Carlos Clavería, Barcelona, Edicions Delstre's.
- DE ROJAS, Fernando (2020), *Comedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, ed. José Luis Canet Vallés, Valencia, Celestinesca.
- DE TROYES, Chrétien (1975), *Les romans de Chrétien de Troyes. III : Le chevalier de la charrette*, dir. Mario Roques, Paris, Librairie Honoré Champion.
- Dictionnaire de la fantasy* (2018), dir. Anne Besson, Paris, Vendémiaire.
- DÍEZ BORQUE, Jose María (1972), *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak.
- FARAL, Edmond (1924), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Honoré Champion.
- FERRÉ, Vincent (2010), «Introduction (1). Médiévalisme et théorie : pour quoi maintenant ?», en *Médiévalisme. Modernité du Moyen Age*, Vincent Ferré (dir.) Paris, L'Harmattan.
- FRIES, Maureen (1980), «*Feminae populi : Popular Images of Women in Medieval Literature*», *The Journal of Popular Culture*, 1(14), pp. 79-86.
- GARCÍA ARANDA, Óscar (2020), «Representations of Europe in Japanese Anime: an Overview of Case Studies and Theoretical Frameworks», *Mutual Images*, 8, pp. 47-84.
- GERONIMI, Clyde (dir.) (1959), *La bella durmiente*, Walt Disney Productions.
- GERONIMI, Clyde, Wilfred JACKSON y Hamilton LUSKE (dirs.) (1950), *La Cenicienta*, Walt Disney Productions.
- GREIMAS, Algirdas Julien (2015), *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, París, Presses universitaires de France.
- GRIMM, JACOB Y Whilhelm GRIMM, (1879), «*Ruiponce de los Hermanos Grimm*», *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*, trad. José Sánchez Biezma.
- HAND, David, Wilfred JACKSON, Ben SHARPSTEEN, Percival C. PEARCE, Larry MOREY y William COTTRELL (dirs.) (1937), *Blancanieves*, Walt Disney Productions.
- IGUCHI, Atsushi (2010), «*Appropriating the Other on the Edge of the World: Representations of the Western Middle Ages in Modern Japanese Culture*», *Journal of The Open University of Japan*, 28, pp. 63-69.
- MANERO SOROLLA, M.ª Pilar (1992), «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVIII, pp. 5-71.
- MAYORAL, Marina (2008), «*La imagen de la mujer amada en la poesía española del Romanticismo*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2020), *Forma y función del personaje diegético* [recurso electrónico], Berlin: Research Gate.

MUÑIZ MUÑIZ, M.^ª de las Nieves (2014), «La “descriptio puellae”: tradición y reescritura», en *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Cesc Esteve (ed.), Salamanca, SEMYR, pp. 151-189.

PELLITTERI, Marco (1974), *The Dragon and the Dazzle: Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination. A European Perspective*, Latina, Tunué.

PETRARCA, Francesco (1898), *Cancionero I*, trad. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra.

PROPP, Vladimir Ia (1974), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.

PROPP, Vladimir Ia (1977), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

RIQUER, Jeneze (2011), «Romancero simbólico (2). Romance de la infantina», *Centro Virtual Cervantes. Rinconete*.

RODRÍGUEZ, Rafael (2021), «Artistas retratadas como vírgenes: la larga historia de una relación tormentosa que nunca ganan los censores», *SModa*.

ROSENBLUM, Robert y H.W. JANSON (1984), *Art of the nineteenth century: Painting and Sculpture*, Londres, Thames and Hudson.

SALÓN, Sergio (2021), «El último tráiler de *The Legend of Zelda: Breath of the Wild 2* ya está dando lugar a multitud de teorías entre los fans», *Nintenderos*.

SICILIANO, Ítalo (1934), *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, París, Armand Colin.

SOURIAU, Étienne (1950), *Les deux mille situations dramatiques*, París, Flammarion Éditeur.

THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-*

books and local legends, rev. ed., Bloomington, Indiana University Press; Conpenhagen, Rosenkilde & Bagger, 6 vols. reed. por la University of Alberta.

Ludografía

NINTENDO (1986), *The Legend of Zelda* [videojuego Nintendo Entertainment System], Nintendo, Japón.

NINTENDO (1998), *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* [videojuego Nintendo 64], Nintendo, Japón.

NINTENDO (2002), *The Legend of Zelda: The Wind Waker* [videojuego Nintendo Game Cube], Nintendo, Japón.

NINTENDO (2006), *The Legend of Zelda: Twilight Princess* [videojuego Nintendo Game Cube, Nintendo Wii], Nintendo, Japón.

NINTENDO (2011), *The Legend of Zelda: Skyward Sword* [videojuego Nintendo Wii, Nintendo WiiU, Nintendo Switch], Nintendo, Japón.

NINTENDO (2013), *The Legend of Zelda: A Link Between Worlds* [videojuego Nintendo 3DS], Nintendo, Japón.

NINTENDO (2017), *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* [videojuego Nintendo Switch], Nintendo, Japón.

NINTENDO (2001) *Super Smash Bros. Melee* [videojuego Nintendo Game Cube], HAL Laboratory, Nintendo, Japón.

NINTENDO (1981), *Donkey Kong* [videojuego arcade], Nintendo, Japón.

NINTENDO (1985), *Super Mario Bros.* [videojuego Nintendo Entertainment System, Famicom Disk System, Game & Watch, Game Boy Advance, Nintendo Wii, Nintendo 3DS, Nintendo WiiU, Nintendo Switch Online], Nintendo, Japón.

DELGADO MASTRAL, Celia A., «Las princesas de los videojuegos: algunos antecedentes pictóricos y literarios», *Storyca 2* (2021), pp. 87-104.

<https://doi.org/10.51863/Storyca.2021.Mastral>

Resumen

Las dos sagas clásicas de videojuegos de Nintendo, *Super Mario Bros.*, (1985-) y *The Legend of Zelda* (1986-) tienen entre sus elementos comunes el conocido personaje de una princesa: Peach, en el primer caso; y Zelda, en el segundo. Del estudio de las representaciones formales de estas dos figuras tipificadas se desprende la pertenencia a una tradición literaria y pictórica popular que asienta unos rasgos genéricos determinados y las ajusta a un canon literario y pictórico. El análisis diacrónico de la prosopografía femenina con hincapié en los orígenes clásicos y medievales y su posterior desarrollo durante el Renacimiento y el Barroco europeos ayuda a crear un puente de conexión con la estética pictórica novecentista y moderna de corte medievalista y su influencia en el arte del cómic y la animación japonesas, lugar de origen de sendas princesas.

Abstract

Nintendo's classic franchises *Super Mario Bros.* (1985-) and *The Legend of Zelda* (1986-) both have as a common element the known character of a Princess: Peach, in the first videogame; and Zelda, in the second one. From the analysis of the formal representations of these two typified figures, it can be seen how they belong to a popular literary and pictorial tradition that establishes certain generic features and adjusts them to a literary and pictorial canon. The diachronic analysis of female prosopography—with emphasis on the classical and medieval origins and its subsequent development during the European Renaissance and Baroque periods—creates a connection with the Victorian and modern pictorial aesthetics of medievalist style and its influence on Japanese comics and animation, origin of both princesses.

Palabras clave

Videojuegos
Nintendo
Peach
Zelda
Análisis literario
Análisis pictórico
Medievalismo
Canon
Prosopografía
femenina

KeyWords

Videogames
Nintendo
Peach
Zelda
Literary analysis
Artistic analysis
Medievalism
Canon
Female
prosopography



Storyca

Imagens da Idade Média em *Alexander Nevsky* e *Marketa Lazarová*: algumas considerações estéticas e históricas

JOANA GOMES
SMELS-IF/UP

VITOR GUERREIRO
IF/UP

1. Introdução: A Idade Média como imagem

O uso artístico de representações da Idade Média como forma de pensar em questões levantadas pela própria época em que a representação é feita ou apresentada não é novo. Quando o optimismo universalista do projecto das Luzes, iniciado no século XVIII, esmorece na Europa oitocentista sob a emergência do imperialismo napoleónico e da revolução industrial, e a confiança irrestrita nos poderes da razão cede gradualmente ao culto do particular, das identidades nacionais e regionais, do mito e do misticismo, artistas como Caspar David Friedrich, Henry Fuseli e Delacroix, e escritores como Novalis, Kleist ou Walter Scott, para citar apenas alguns exemplos, começam a usar a recriação de



lendas do passado mais remoto como modo de reflectirem e intervirem no seu presente. Na verdade, o próprio conceito de «Idade Média» surge da necessidade de a Renascença italiana falar de si mesma, reunindo sob essa designação mil anos de história da Europa, sendo o significado de «medieval» definido negativamente, pelo contraste com essa mesma realidade. Acresce a isto o facto de o conceito de «medieval» se revelar problemático quando desviamos o olhar para além da Europa, na medida em que a sua aplicação a outras culturas tem vindo a ser contestada como «eurocêntrica» (Bauer, 2018). Por outro lado, mesmo no próprio contexto europeu, o conceito gera dificuldades, pois as características que se pretende descrever com a aplicação do conceito extravasam as balizas temporais convencionalmente aceites para o mesmo, revelando continuidades inesperadas (Getty, 2013; Le Goff, 2014). Trocando por miúdos: há na «modernidade» mais «medievalidade» do que os «modernos» esperariam encontrar.

Assim, num certo sentido, as representações artísticas da Idade Média são representações de uma representação. A «Idade Média» é, antes de mais, uma ideia, uma perspectiva, um modo de ver a realidade histórica contida num dado período cujas fronteiras não são claramente definidas, e não uma designação neutra para essa realidade histórica, embora hoje em dia a usemos como tal. O que distingue o uso peculiarmente artístico destas representações é uma certa inversão valorativa relativamente às características que haviam sido associadas à Idade Média pelos intelectuais, filósofos, e políticos. A desilusão e a desconfiança perante os ideais de ciência, progresso e governo «esclarecido» determinarão a apetência dos artistas e intelectuais por encontrar neste período uma fonte de inspiração e renovação da sua linguagem. Entretanto, o processo de emergência do estado-nação como entidade política não estará alheio a tais motivações, sendo o interesse pela Idade Média também impulsionado pelo desejo de encontrar fontes de identidade e legitimidade. Assim, a dicotomia entre representar / interpretar o mundo e transformá-lo revela-se falsa, porque vivemos num mundo parcialmente constituído por representações, e boa parte dos factos que esse mundo contém só são o que são em virtude de como os representamos. Vivemos enredados em representações que moldam as nossas vidas, e que, não menos teimosamente do que os seixos e as serras, não desaparecem se as ignorarmos. É precisamente neste terreno que se joga a dimensão política da arte, bem como a dimensão estética da política, e é também isto que pretendemos esclarecer com este ensaio.

Estas são, a traços muitíssimo largos, as balizas do contexto histórico, social e político em que o interesse nas representações da Idade Média surge. Porém, o problema que nos ocupa aqui é o do uso peculiar de representações *cinematográficas* da Idade Média, em contextos mais específicos do século XX, quando o cinema passa, não sem algumas escaramuças «escolásticas», a integrar o «sistema» das (belas) artes, ele próprio também uma invenção do século XVIII.¹

1. E já que aqui falamos de cinema da «Europa de Leste», cumpre também observar que exactamente os mesmos problemas (de confundir os limites da realidade com os limites de um conceito) são levan-

2. Cinema: representação e realidade

Se, nos dias áureos do esteticismo oitocentista (a *ars gratia artis* ou *l'art pour l'art*), Walter Pater pôde afirmar que toda a arte aspira à condição da música (no sentido da perfeita unidade de forma e conteúdo) (Pater, 1980: 106), na era da política e da arte de massas podemos dizer que toda a arte aspira à condição do cinema, como forma de *arte política* por excelência. Um bom exemplo disto é o mural político no realismo socialista. Embora se trate de pinturas em grande escala, há nelas uma certa qualidade que podemos designar como a aspiração cinemática da arte de propaganda, pela dimensão e sugestão narrativa. Da mesma forma, notamos em exemplos das diversas artes uma aspiração ao mesmo tipo de poder comunicativo de massas que o cinema possui natural e espontaneamente.



Max Lingner, *Aufbau der Republik* (1952/53), Haus der Ministerien, RDA, Berlim

O cinema não é apenas mais uma entre as artes já existentes. A invenção da câmara de filmar introduz novas formas de representar a realidade, transformando a nossa experiência da mesma, inclusivé o modo como passámos a ter experiência das outras artes, à semelhança de como a invenção da câmara fotográfica teve um tremendo impacto na pintura. Tudo isto recorda as ideias de Oscar Wilde em *The Decay of Lying*, quando propõe ser sobretudo a vida a imitar a arte, e não o inverso: «[...]As coisas são porque as vemos, e o que vemos, e como o vemos, depende das Artes que nos influenciaram. Olhar para uma coisa difere muito de vê-la. Não vemos seja o que for enquanto não vemos a sua beleza. Então, e só então, passa a existir» (Wilde, 1905: 41).²

Embora pareça à partida uma ideia algo bizarra ou meramente provocatória, trata-se de um fenómeno bastante comum em vários contextos da vida quotidiana: inicialmente, uma certa acção de alguém parece-nos generosa, até que modificamos esse nosso juízo porque certos aspectos da acção ganharam uma nova saliência para nós, ao mudar-se a perspectiva ou o *modo de ver*. Mas o modo como se representa a realidade pode fazer que as coisas sejam desse modo, pode determinar o que somos capazes de ver (um breve exemplo disto é que só vendo algo como mercadoria esse algo

tados por esta «ideia» (*Europa de Leste*), como bem aponta Peter Hames: «Parece que vivemos ainda com maneiras de pensar que dividiram de um modo impreciso a herança e cultura da Europa em Leste e Ocidente» (Hames, 2009: 2). «It seems that we are still living with ways of thought that have inaccurately divided European heritage and culture between East and West».

2. «Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence» (tradução nossa).

pode ser mercadoria). Basta pensar nas metáforas da linguagem comum que estruturam conceptualmente o nosso quotidiano, por exemplo, a metáfora do tempo como um recurso que pode ser *gasto* ou *investido*, por contraste com outras formas de entender o tempo, ou a metáfora da argumentação como uma *batalha* (que pode ser ganha), etc. Não é o mesmo ver a vida como uma *viagem* ou como um *jogo*. É assim, basicamente, como muitas representações artísticas *funcionam*: fazem-nos ver algo *em termos de outra coisa*, mudando o nosso modo de ver. Nas palavras de Lakoff e Johnson: «a essência da metáfora é compreender e *experienciar* um tipo de coisa nos termos de outra» (Lakoff e Johnson, 1980: 5, destaque nosso).³ Ao pensar nisto, a observação desconcertante e provocadora de Wilde, de como é aos impressionistas que Londres deve a qualidade peculiar dos seus nevoeiros (Wilde, 1905: 40) começa a soar muito mais plausível — o que vemos depende de como vemos.⁴

Aqui reside, parcialmente, a explicação da importância que as representações artísticas de um período histórico têm para a política. Controlar as representações é controlar o mundo, é desenhar as fronteiras da nossa experiência, as balizas conceptuais que circunscrevem aquilo que somos capazes de ver. Uma ideologia política é mais do que uma lista de afirmações sob a forma de um *programa*; é, antes de mais, um *modo de ver* a realidade, e, portanto, em consonância com o que foi dito antes acerca dos «modos de ver», tem uma ineliminável *dimensão estética* (organização da experiência, reconfiguração da sensibilidade). A este propósito, vale a pena visitar as observações de Susan Sontag no ensaio *On Photography*, acerca do papel da «ideologia» ao determinar a visibilidade de um evento e, portanto, a possibilidade de se ser «moralmente afectado» pelo mesmo (Sontag, 1977: 18-19). Basicamente, trata-se da ideia de que não há um momento «pré-valorativo» em que registamos certos «factos» acerca do mundo, para então sermos moralmente afectados por eles. É só a partir de um esquema valorativo que certos eventos ganham «solidez ontológica»; ou seja, em muitos aspectos (não todos), o mundo é como é porque o *representamos* como assim sendo. É este um dos poderes fundamentais da arte: (re)organizar as nossas capacidades de representação. A arte *ensina a ver*, no sentido de que *compreender* uma obra de arte é um exercício imaginativo de ver o mundo através de um «esquema de valores», e não meramente de entender uma série de proposições acerca do mundo.⁵

Nas primeiras décadas do século XX, a mais debatida questão de estética filosófica acerca do cinema era a da sua justificação como *arte* (toda a *early film theory* é dominada por esta discussão), uma discussão que de certo modo continuava o mesmo debate suscitado antes pela introdução da fotografia.

3. «[...] the essence of metaphor is understanding and *experiencing* one kind of thing in terms of another» (tradução nossa).

4. Se as metáforas que usamos na linguagem comum estruturam a nossa experiência do mundo e condicionam o que somos ou não capazes de ver, podemos então pensar nas representações artísticas como uma ampliação deste poder: têm a capacidade de mudar *experiencialmente* o modo como vemos o mundo e, portanto, como *vivemos* nele.

5. John Berger (1972) explicou esta ideia de forma magistralmente intuitiva, com a noção de que uma imagem artística não é apenas uma série de linhas e manchas de cor, mas também a corporização de um *modo de ver* (esquema de valores).

Por contraste com as outras artes, a fotografia e o cinema começam por ser inovações tecnológicas, meios sofisticados de reprodução que vêm a incorporar pretensões estéticas, primeiro de uma forma subordinada ao teatro (ou à pintura, no caso da fotografia), e eventualmente procurando esclarecer a especificidade do seu próprio *medium*, mostrando como o cinema difere essencialmente do mero registo fílmico de uma representação teatral. São parte deste processo a introdução, por Erwin Panofsky, no ensaio de 1936, «Style and Medium in the Motion Pictures», dos conceitos de «dinamização do espaço» e «espacialização do tempo» (Panofsky, 1977: 354) (as duas características que marcariam a distinção fundamental entre o cinema e o teatro)⁶ e as ideias de Rudolf Arnheim (Arnheim, 1957) sobre o potencial artístico do cinema residir na exploração das *limitações* expressivas impostas pelo *medium*, relativamente ao que seria uma representação fílmica indiscernível da realidade nela representada. Os meios de reprodução industrial alteram a sensibilidade, o modo como se tem experiência do mundo, e, com o surgimento das massas na política, chega-nos também o fenómeno da arte de propaganda: arte dirigida às massas, com o fim de naturalizar, na sensibilidade destas, um certo modo de olhar a realidade. É neste contexto que emergem vários movimentos artísticos, como o futurismo italiano, a *avant-garde* russa do período revolucionário (que incluía também os seus futuristas) e o sucessor desta na construção e consolidação do estado soviético, o realismo socialista. Algo diferente irrompe na arte do século XX, como se os artistas comessem a levar muito a sério a *11ª Tese sobre Feuerbach* de Marx, que parafraseamos: os artistas têm apenas representado o mundo de diversas maneiras, a questão porém é transformá-lo. A figura do *manifesto* como parte da actividade artística (na verdade, como nova *forma* literária) é um resultado disto.⁷

Mas como pode a arte transformar o mundo? Eis uma resposta: transformando o modo como as pessoas o vêem. Ironicamente (se pensarmos no marxismo), nada é tão eficaz para transformar o mundo como o modo de o representar: temos de ser capazes de ver o mundo como o mundo é precisamente como *um* modo de o mundo ser, e temos de ser capazes de ver o mundo de *diversas* maneiras *a partir* da *compreensão* de como ele é (e para tal, temos de o representar de algum modo); sem isso, não é possível

6. Na passagem em causa, Panofsky sintetiza ambas as características assim: «[...] all that which exists in space, even the walls of a room or the Rock of Gibraltar, can and should be invested with a semblance of movement [dinamização do espaço], while all that which happens in time, even the thoughts and feelings in the souls of men, can and should be made visible [espacialização do tempo]».

Por exemplo, um *close-up* não representa apenas o objecto focado pela câmara; representa também *um acto psicológico de atenção*. O *flashback* é a espacialização da memória, tornada visível. Os movimentos da câmara, os diferentes planos, os cortes, a montagem, as transições e as justaposições, conferem ao espaço cinematográfico um dinamismo impossível no espaço estático do teatro. No cinema, *tudo se move e tudo é visível*. E isto, por sua vez, abre um mundo de possibilidades representacionais.

7. É pouco depois do surgimento do *Manifesto Comunista* de Marx e Engels que os primeiros «manifestos» artísticos aparecem, ao longo da segunda metade do século XIX. No dealbar do século XX, os manifestos artísticos (inspirados politicamente tanto à direita como à esquerda) proliferam, chegando ao ponto de, em alguns casos (e.g. futurismo), a produção de manifestos anteceder a produção de arte que lhes corresponda, em vez de o manifesto vir «justificar» uma prática artística já em curso. Claro que o contraste muda de figura quando pensamos no próprio manifesto como mais uma *forma* artística, produzida pelas condições históricas.

sequer começar a ver como ou porquê mudá-lo (independentemente de quais as razões para o fazer).

A importância do cinema nesta nova fase de desenvolvimento para a arte viria a tornar-se decisiva, como o próprio fluir deste ensaio pretende mostrar. Para o fazer, centramo-nos em dois exemplos de tratamento cinematográfico de temas medievais, em diferentes contextos sociais e políticos: a URSS em finais da década de 1930 e a Checoslováquia em finais da década de 1960.

3. Dois cine-medievalistas: Sergei Eisenstein e František Vlácil

No contexto dos sistemas políticos fascistas e comunistas do século XX, as pressões da censura e o controle exercido sobre as artes por vezes determinavam que só situando uma narrativa no passado era possível comentar o presente, o que não é exclusivo do cinema. Porém, as razões para o fazer são, neste caso, mais complexas. Por exemplo, observar os elos entre estado, guerra e estruturas políticas pré-existentes impõe naturalmente um interesse pela génese destas ligações no mundo pré-moderno, seja para as esclarecer, seja para as mistificar. O passado interessa também à propaganda como forma de produzir os mitos de que um regime político necessita, promovendo aquelas representações do mundo que servem um determinado programa político no presente. E a Idade Média, pelas razões já elencadas no começo deste artigo, serve, de formas variadas, tais propósitos. Se a Antiguidade Clássica era o farol da Europa das Luzes, para a Europa dos estados-nação emergentes, o período medieval será aquele onde tudo começa e a que tudo regressa.⁸

Os dois filmes em que nos focamos aqui, *Alexander Nevsky* (doravante, AN), de Sergei Eisenstein (1938), e *Marketa Lazarová* (doravante, ML), de František Vlácil (1967), oferecem-nos dois modos de representação cinematográfica daquilo a que chamaremos «Idade Média socialista», ou seja, duas imagens diferentes desta época, delimitadas pela relação particular de ambos os realizadores com o sistema socialista, em dois países e épocas distintas.⁹ Embora estes filmes tenham sido produzidos sob o mesmo tipo de regime político, foram-no em contextos históricos, nacionais, culturais e políticos bastante diferentes. São precisamente alguns desses aspectos que procuramos, em seguida, esclarecer aqui, através da análise contextual dos dois filmes em questão.

8. A exceção óbvia será a relação entre o fascismo italiano e a antiga Roma. Isto é compreensível: que outro mito, para uma nação que nasce no século XIX, é mais poderoso do que a conexão histórica ao Império Romano?

9. Um estudo mais abrangente consistiria em averiguar se as representações da Idade Média nos países socialistas em geral exibem diferenças interessantes relativamente ao cinema histórico de países com regime fascista, por um lado, e ao cinema histórico no modelo de Hollywood, por exemplo, formando um todo diverso mas suficientemente unificado. Porém, isso requeriria bem mais do que um artigo.

3. 1. *Alexander Nevsky*: «cinema histórico» para o Príncipe Moderno

Sinopse

A acção de AN situa-se por volta do ano de 1241. O filme conta-nos a história da luta de Alexandre, príncipe de Novgorod, contra a Ordem Livónica e os seus aliados que, com o auxílio de um traidor, se apoderam da cidade de Pskov, a qual à época integrava a República de Novgorod, entidade política que existiu entre os séculos XII e XV. Apoiado pela «arraia-miúda» da cidade, e contado com alguma oposição de mercadores e boiardos, que temem as consequências de uma guerra, Nevsky enfrenta o exército inimigo na Batalha do Lago Peipus ou Chud (também conhecida como «Batalha no Gelo»). Como sub-trama, o filme inclui ainda uma história amorosa que se desenvolve em torno de uma disputa entre dois jovens guerreiros de Novgorod, Vasili e Gavriilo, pela bela Olga Danilova. Esta afirma que casará com aquele que provar ser mais valoroso em batalha. Protagonizando ambos actos de grande heroísmo, o «conflito» resolve-se quando Vassili, num gesto de cedência humilde e, simultaneamente, de afirmação, opta por casar com Vassilissa, a destemida filha de um Boiardo de Pskov que combate ao lado de ambos.

Sovbiopic: da Montage ao Realismo Socialista

AN foi realizado em 1938, em plena consolidação do stalinismo na URSS, durante o período das Grandes Purgas e imediatamente antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial, tendo granjeado ao realizador, Sergei Eisenstein, não apenas a reabilitação aos olhos das autoridades e do próprio Stáline, que aclamou o filme, como também um Prémio Lénine.

Neste período, é indubitável a importância do cinema para o regime soviético nascido da revolução de Outubro de 1917. É o próprio Lénine quem, de acordo com Anatoly Lunacharsky,¹⁰ afirma: «de todas as artes, o cinema é para nós a mais importante» (citado por Thompson e Bordwell, 2019: 107). E de facto, na sua primeira década de existência, a União Soviética vem a revelar-se, por vários motivos, um incrivelmente bem-sucedido laboratório de experimentação artística em geral e cinematográfica em particular. Nesse campo, destacam-se Dziga Vertov e Lev Kuleshov, mas o mais reconhecido realizador soviético deste período formativo é, sem dúvida, Sergei Eisenstein. No entanto, apesar de todo este fervilhar de experimentalismo e vanguardismo (cuja relação com o passado sempre se caracteriza pela ruptura e o «começar de novo»), a filmografia eisensteiniana tem uma forte componente histórica,¹¹ ainda que, numa fase inicial, ela se reporte a eventos então bastante recentes, como é o caso de *Greve* (Стачка, 1925), *Couraçado Potemkine* (Броненосец

10. Primeiro ministro da educação da URSS, escritor, ensaísta e crítico. Foi produtor de uma peça da artista avant-garde Lyubov Popova e escreveu acerca de Mayakovsky, entre outros.

11. Não deixa de ser curioso que a procura por uma forma inovadora de fazer cinema, tal que enquanto arte própria tenha tido expressão em filmes de carácter histórico, ainda que estes representem eventos recentes. Com o novo regime triunfante vem a necessidade de uma nova forma de contar a história. Curioso é também, neste contexto, o processo de «recuperação» de figuras distintas no passado da Rússia, como sucedeu com Ivan, o Terrível.



Alexander Nevsky, Sergei Eisenstein

Потёмкин, 1925) e *Outubro* (Октябрь «Десять дней, которые потрясли мир», 1928).¹² É de referir que o projecto a que Eisenstein se dedica depois de AN, ligado à construção do Canal de Fergana no Usbequistão, e que vem a ser interrompido por decisão das autoridades, o impele uma vez mais a aventurar-se na temática «histórica». O que a início fora concebido como uma celebração das transformações levadas a cabo pelo socialismo nas repúblicas do Sul rapidamente se converte num projecto em três partes, nunca levado a termo, que abrangeria um período histórico entre a época de Tamerlão e o presente, tendo por elemento comum a água como força natural e o esforço humano por dominá-la, servindo também objectivos políticos (O'Mahony, 2008: 171-173). O projecto cinematográfico a que Eisenstein se entregou em seguida foi *Ivan, o Terrível* (Иван Грозный), o seu grande trabalho «histórico»,

filmado ainda em plena guerra, também com Nikolai Cherkassov, o actor que encarna o príncipe de Novgorod em AN. Assim, a representação de eventos históricos é uma constante no trabalho de Eisenstein, sendo que as principais diferenças, na produção artística do realizador, entre a «fase» marcada por projectos como AN e *Ivan, o Terrível*, e a «fase» que a antecede, residem na maior ou menor proximidade temporal desses eventos, por um lado, mas também no facto de os filmes da produção anterior tratarem eventos e não tanto as vidas de figuras históricas. Porém, como sugere a própria estrutura do projecto abortado no Usbequistão, Eisenstein via uma continuidade fundamental em todos estes trabalhos.

Quando comparado com *Greve* ou *Couraçado Potemkine*, AN é um dos filmes formalmente menos ousados de Eisenstein. Por exemplo, ao contrário do que sucede em *Couraçado*, onde se manifesta uma preocupação de carácter trágico com a unidade da acção, assente sobretudo na composição/montagem (Eisenstein, 2004: 6), em AN o fio condutor decorre do argumento. O experimentalismo formal e cinematográfico que caracteriza os seus primeiros trabalhos é secundarizado, passando a narrativa — algo esquemática — a assumir um lugar de maior preponderância. O estilo cinematográfico torna-se mais convencional, com a notória excepção das sequências da batalha no gelo e celebração da vitória, sobretudo em termos da combinação entre imagem e música. Este câmbio é em parte determinado pelas circunstâncias históricas em que AN é realizado, as quais já referimos, e

12. Isto levanta questões complexas acerca da natureza e limites da categoria «filme histórico»: quão temporalmente remotos têm de ser os eventos representados num filme para que se possa dizer, *bona fide*, que se trata de um «filme histórico»?

pela participação de Dimitri Vassiliev na realização e de Piotr Pavlenko no argumento, dois homens integralmente comprometidos com o regime e que teriam integrado a equipa de Eisenstein de forma a garantir que o realizador se mantinha disciplinadamente dentro dos cânones do realismo socialista, sobretudo depois da desastrosa experiência com *O Prado de Bezhin*, de 1932, realizado num tempo em que os criadores do *Montage* são já acossados pelas autoridades soviéticas e os seus princípios estéticos rejeitados (Eisenstein, 2004: 10-15; Thompson e Bordwell, 2019: 123). Porém, a ser verdade, o carácter mais tradicional do filme também se pode explicar pelo recurso, por parte do argumentista, a fontes medievais, que fornecem, pelo menos em traços muito gerais, a trama central do filme (Ostrowski, 2006: 309). É difícil apurar com total exactidão as fontes usadas, sobretudo porque temos de recorrer a textos traduzidos ou a informação em segunda mão, pelo que as hipóteses que aqui apresentamos são apenas isso mesmo: conjecturais. Ainda assim, cremos ser possível dizer algo potencialmente esclarecedor sobre esta questão.

Um dos aspectos mais estudados em AN prende-se com a reconstituição da Batalha no Gelo, que está descrita em várias crónicas, anais e hagiografias medievais e modernas, de formas muito distintas. Na *Vida de Alexandre*, um relato hagiográfico datado de meados do século XIII, o autor procura criar um efeito dramático ao descrever este conflito estabelecendo a seguinte comparação: «[...]Havia... um barulho do quebrar das lanças e o som de espadas embatendo umas nas outras como se o lago gelado se movesse[...]» (Ostrowski, 2006: 299).¹³

Segundo Donald Ostrowski (2006: 299), esta imagem servia para mostrar que o gelo rangia durante a batalha. Ora se atentarmos nos efeitos sonoros que, no filme, acompanham o desenrolar da batalha, escutamos de forma contínua, com especial saliência e insistência, o embater de lanças e espadas. Tal saliência e o impressionante efeito rítmico que confere às imagens, indicia uma tentativa de dar corpo a esta ideia da intensidade do som transmitida pela *Vida de Alexandre*, intenção essa declarada, aliás, pelo próprio Prokofiev o autor da banda sonora (Bartig, 2017: 71).

Outro indício que aponta para o uso directo de fontes medievais diz respeito ao destino de muitos soldados da Ordem, que acabam por se afogar no lago, quando o gelo começa a ceder e se quebra. O artigo que temos vindo a citar (Ostrowski, 2006) traça a arqueologia deste motivo narrativo, concluindo que é ao próprio Eisenstein que se deve a associação desta notícia à batalha. Ainda segundo este autor, Eisenstein terá ido buscar inspiração a outro confronto militar, também referido em várias obras da literatura histórica medieval russa: o confronto entre Yaroslav, antepassado de Alexandre Nevsky, e Sviatopolk, Grão-príncipe de Kiev, ocorrido em 1016. Esta batalha é referida tanto na *Vida de Alexandre* como nas várias versões Da Primeira Crónica ou Crónica de Nestor (em russo, *Повесть временных лет*, que, traduzindo à letra, significa «Estórias de tempos passados»), textos que, juntamente com as *Vitae de Boris*

13. «There was ... a noise from the breaking of lances and a sound from the clanging of swords as though the frozen lake moved» (tradução nossa).

e Gleb, registam a ocorrência de uma batalha num lago gelado (Ostrowski, 2006: 305-307).

A estes textos elencados por Donald Ostrowski podemos acrescentar um terceiro, a *Terceira crónica de Pskov*, onde também aparece o motivo da quebra do gelo e do afogamento subsequente de soldados inimigos. Porém, aqui a notícia surge associada a uma terceira batalha, a que teve lugar em 1234 perto do rio Emajõgi, que flui no território da actual Estónia e desagua no Lago Peipus, batalha que opôs o pai de Alexandre Nevsky, Yaroslav, à Irmandade da Espada da Livónia (Savignac, 2016: 45). Esta crónica poderá ter servido como fonte para a redação do argumento, já que relata outros eventos relacionados com o saque de Pskov pelos cavaleiros da Ordem, também reportados por esta crónica e igualmente retratados no filme:

[...] Os homens de Pskov marcharam e lutaram contra eles, mas os alemães saíram vitoriosos e levaram alguns deles prisioneiros. Depois marcharam para Pskov e puseram o *posad* em chamas. Permaneceram na cidade por uma semana e depois retiraram-se, levando consigo como reféns os filhos dos habitantes mais importantes. Alguns cidadãos de Pskov tinham encetado uma correspondência traiçoeira com os alemães: o traidor Tverdilo Ivankovich era um deles, e ele começou a governar Pskov com os alemães, submetendo aldeias que pertenciam a Novgorod. Outros habitantes de Pskov levaram as suas mulheres e filhos para Novgorod [...] (Savignac, 2016: 47).¹⁴

É sobretudo de notar que o nome do traidor, Tverdilo Ivankovich, que encontramos no filme de Eisenstein também figura neste texto.

Tendo em conta semelhantes indícios, podemos dizer que, se em termos cinematográficos AN exhibe uma maior conformidade com o realismo socialista e, na verdade, converge também em maior grau com o cinema histórico mais convencional, no que toca à recolha de informação sobre a época passada e na recriação de ambientes medievais, Eisenstein procurou documentar-se bem sobre a Idade Média, lendo fontes primárias e escutando a opinião de especialistas (Iurenev, 1988: 143-145, em Ostrowski, 2006: 309).

A pesquisa de informação em fontes medievais para a realização do filme é visível também na recriação cénica do ambiente histórico particular em que se desenvolve a acção do filme, seja nos cenários e nos adereços ou na música (Bartig, 2017: 93-95). Um dos pormenores que mais chama atenção no que toca ao uso directo de reportório medieval é o desenho dos capacetes do Grande Mestre da Ordem e dos seus subordinados mais directos. Alguns autores têm salientado o seu aspecto desumanizante (Thompson e Bordwell, 2019:

14. «The men of Pskov marched out and fought against them, but the Germans were victorious and took some of them prisoner. Then they marched to Pskov and put the *posad* to the torch. They stood at the town for a week and then they withdrew, taking the children of leading citizens as hostages. Some citizens of Pskov had been in treasonous correspondence with the Germans: the traitor Tverdilo Ivankovich was one of them, and he began to rule Pskov with the Germans, subduing villages which belonged to Novgorod. Other citizens of Pskov took their wives and children to Novgorod» (tradução nossa do inglês).

237), contudo, esta escolha não é apenas condicionada por uma vontade de vilipendiar e denegrir o mais possível o inimigo, representando de forma vívida a sua desumanidade por ocultarem o rosto. Na verdade, estes capacetes são um exemplo claro de como em AN se estabelece uma ponte genuína entre o passado medieval e a época em que o filme foi rodado. Para tal, Eisenstein parece muito claramente ter recorrido ao famoso *Codex Manesse*, datado do início do século XIV,¹⁵ ou, pelo menos, a alguma reprodução do seu conteúdo pictórico (Haydock, 2009: 34). Trata-se de um cancioneiro ricamente iluminado e que recolhe a poesia dos *Minnesänger*. O mesmo códice serviu de inspiração para os capacetes dos principais cavaleiros, de forma a distinguir os líderes dos restantes soldados e cujo simbolismo parece ser deliberado, a ajuizar pelo destino dos seus possuidores (Haydock, 2009: 32-34).¹⁶



Gottfried von Neifen e Wolfram von Eisenbach UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, ff. 32v e 149v

15. Heidelberg, UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848. Hoje totalmente digitalizado e disponível para consulta: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0001>.

16. Será mera coincidência que Eisenstein tenha escolhido representar os capacetes de algumas das mais famosas figuras da literatura medieval alemã, como Wolfram von Eisenbach ou Gottfried von Neifen? O outro capacete copiado deste códice é o da garra, que pertence ao conde Otto von Bottenlaube (f. 27r), ligado à ordem teutónica. Mais curioso ainda: o capacete com a mão não está representado no Manesse, o que sugere que a intuição de Haydock (2009: 62) sobre a relação deste símbolo heráldico com o nacional-socialismo está correcta.



Alexander Nevsky, Sergei Eisenstein

Por outro lado, Eisenstein mostra também uma preocupação em representar com acuidade o traje dos cavaleiros teutônicos, para o que terá, muito provavelmente, recorrido ao mesmo códice, já que no fólio 264v se encontra uma representação do cavaleiro Tannhäuser envergando as vestes da ordem:



UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fo. 264v



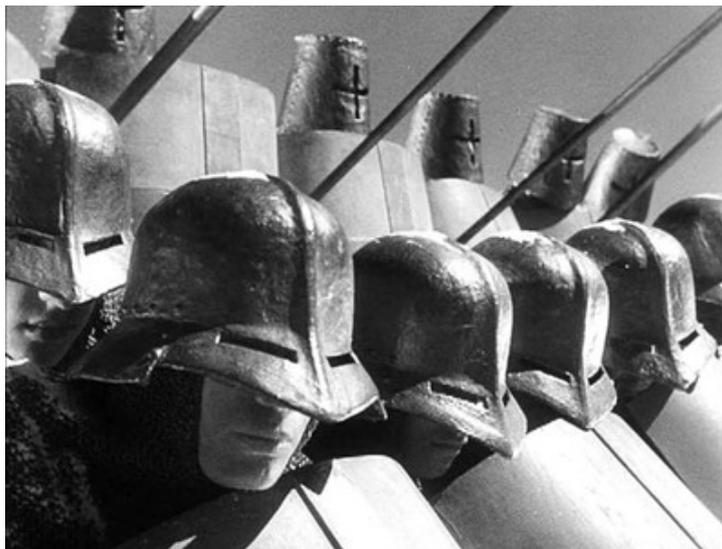
Alexander Nevsky, Sergei Eisenstein

O recurso à iconografia deste códice germânico sugere que a relação de Eisenstein com o passado medieval é mais complexa do que pode à primeira vista parecer¹⁷ e que a tentativa de recriar o ambiente daquela época não se limitou à adaptação de obras literárias ou documentais contemporâneas do cineasta, levando-nos a considerar com alguma cautela a ideia de que a escassez de fontes poderá ter sido uma motivação (ou a principal motivação) na escolha de Nevsky como protagonista da história, por essa escassez permitir uma maior liberdade artística e maleabilidade no tratamento dos temas.¹⁸ Mas tampouco podemos deixar de observar que o conhecimento e a utilização da iconografia medieval manuscrita como inspiração é aqui combinado com o recurso a adereços cuja aparência se poderá basear em equipamento mais moderno. Tome-se como exemplo disto os capacetes de alguns soldados (não pertencentes à Ordem) que combatem no exército teutónico. Estes podem ser vistos como reminiscências do *Stahlhelm*, equipamento completamente moderno que foi introduzido no exército alemão em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial, mas modernizado nas décadas seguintes. Se assim for, este será mais um indício a favor de ver AN como uma obra de propaganda stalinista (que também seguramente é), pretendendo exaltar o sentimento nacional russo ao mesmo tempo que apela ao estado de alerta permanente em relação à Alemanha nacional-socialista, ameaça essa que se fazia sentir nos anos anteriores à assinatura do pacto de não agressão germano-soviético, em 1939. Contudo, não pode ser completamente descartada a possibilidade de Eisenstein estar a olhar, uma vez mais, para épocas mais recuadas, já que este capacete também partilha algumas semelhanças com a *celada* (em inglês, «sallet»), ou um dos antepassados da mesma. Trata-se de um tipo de capacete que se começa a usar em toda a Europa a partir do século XV, mas que se torna muito popular sobretudo em território alemão (Oakeshott, 1999: 291).¹⁹ Talvez a introdução da viseira, que lembra o bico de uma ave (uma alusão à águia alemã?), seja uma adição do realizador, de forma a tornar mais explícita a atitude predatória do exército alemão, independentemente de considerações históricas. Seja como for, evoca um claro contraste com o soldado russo, que combate de cara destapada.

17. A importância do Codex Manesse na construção imagética de AN não se esgota nos exemplos dados, ele poderá também ter inspirado a representação dos monges católicos (48v, 75v), os planos dos quatro cavaleiros principais no ecrã (43v), mas estas ligações parecem menos evidentes.

18. Esta explicação para a escolha de Alexander Nevsky por Eisenstein foi-nos trazida à atenção, em comunicação pessoal, por Haneen Hannouch, especialista em Eisenstein, a quem agradecemos.

19. Para um exemplo de *celada* alemã veja-se <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/26453>.



Alexander Nevsky, Sergei Eisenstein

Pelos exemplos dados, vemos que Eisenstein (ou a sua equipa) não se coibiu de procurar inspiração nos testemunhos mais antigos da cultura germânica, de forma a construir uma oposição entre os russos e os alemães. Contudo, podemos talvez falar também de antagonismo não só no que diz respeito à representação de figuras ou no que elas representam, mas também no que diz respeito à natureza do cinema e do que este representa. Na verdade, Eisenstein parece ter criado AN tendo por referência um dos mais importantes filmes históricos alemães, *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*), de Fritz Lang (1924), reagindo à obra do cineasta alemão ou através da paródia ou da diferenciação estilística (Haydock, 2009: 33-34). Ao mesmo tempo que demonstra ter algum conhecimento da cultura manuscrita da Alemanha medieval, Eisenstein mostra também um conhecimento apurado da estética e da cinematografia recentes ligadas àquele país, permitindo-se «comentar» o mesmo, de um modo puramente pictórico ou visual, sem «pistas literárias» — algo que não se coaduna com a prescrição de transparência semântica no realismo socialista. Neste sentido, apesar da abordagem mais tradicional, podemos dizer que AN contém uma série de pequenas subversões ou desvios relativamente ao «molde» a que, à primeira vista, parece inteiramente submisso. Na verdade, alguns dos aspectos que dão a AN o seu tom de obra exemplar do realismo socialista poderão ser na verdade consequência de uma mais básica fidelidade ao espírito medieval da representação.

3. 2. Marketa Lazarová: a subversão do «filme histórico»

Sinopse

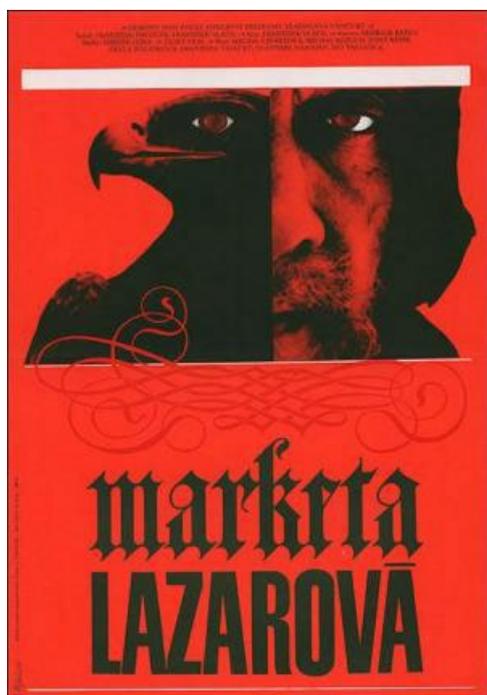
O enredo de ML desenrola-se durante o reinado de Venceslau I, embora isso nunca seja explicitamente afirmado no filme. Kozlik (o Bode) é o líder de um clã que controla um território inóspito, Roháček, na região de Mladá Boleslav (Boémia Central). Para sobreviver aos rigores do inverno (e talvez mesmo para

manter uma certa forma de existência), o clã recorre ao banditismo. Quando Mikoláš e Adam, filhos de Kozlik, atacam uma caravana de nobres alemães que viaja sob protecção do rei, tomando como refém entre eles o jovem Christian, futuro bispo de Hennau (pelo qual se virá a apaixonar uma das irmãs de ambos, Alexandra), o rei envia uma força expedicionária, liderada por um capitão conhecido pela alcunha de «Pivo» («Cerveja»), com o fito de derrotar e capturar o clã Kozlik e impor a sua lei no território. Entretanto, Mikoláš dirige-se ao chefe do clã vizinho, Lazar, senhor de Obořiště (que também pratica o banditismo), pedindo-lhe ajuda na defesa contra essa ameaça comum, mas este recusa-se, invocando a sua neutralidade e a autoridade do rei. Numa altercação exacerbada pelos subalternos de Lazar, Mikoláš é brutalmente agredido e quase morto. Mais tarde, já recuperado, regressa para se vingar de Lazar, matando-lhe o filho, raptando-lhe e violando a filha, Marketa, que fora prometida ao convento. Num revés inesperado, esta acaba por se apaixonar pelo seu captor e violador. Por seu lado, Mikolas, também retribui o sentimento, acabando por desrespeitar as ordens Kozlik, que pretende torturá-la. Entretanto, já na segunda parte do filme, Adam é capturado por Pivo e obrigado a guiar o exército do rei até ao refúgio do seu clã, na floresta. Adam é morto ao tentar fugir, desencadeando assim de um modo impulsivo e desordenado a batalha, que termina com a derrota dos Kozlik. Entretanto, numa sequência pouco clara, cujo sentido se vai mostrando entre *flashbacks* e cortes, Christian hesita, foge, procura Alexandra, e regressa a Roháček. O patriarca dos Kozlik, o infame Bode, é levado a ferros para os calabouços do rei. Por insistência de Mikoláš, alguns irmãos sobreviventes juntam-se-lhe na tentativa de o libertar, atacando a prisão em Boleslav. Antes de partir nessa missão, Mikoláš pede a Marketa que regresse a Obořiště e peça permissão ao pai para casarem. Ao mesmo tempo, Alexandra encontra novamente Christian e acaba por matá-lo. Embora relutante, Marketa regressa a casa do pai mas este expulsa-a, acusando-a de se ter mantido na relação ilícita com Mikoláš por sua vontade, quebrando o «seu» voto com Deus. Marketa segue então para o convento, que acaba também por abandonar, partindo em busca de Mikoláš, entretanto ferido mortalmente no ataque à prisão de Boleslav. Numa sequência que parece claramente alegórica, Pivo casa Marketa com Mikoláš, pouco antes de este ser conduzido em braços, já com a vida por um fio, ao cadafalso, juntamente com o pai. O filme termina mostrando Marketa, grávida, caminhando sozinha e ignorando os apelos do clérigo errante para que o acompanhasse. Segundo o narrador, Marketa virá a criar o filho que gerou com Mikoláš, de nome Vaclav, bem como do filho nascido da relação entre Alexandra e Christian, o qual é plausível identificar com a criança pela mão de quem Marketa sai do convento, embora seja igualmente possível tratar-se de uma prefiguração simbólica do seu próprio filho.

Transição entre mundos: lobos e cordeiros

O filme foi realizado em 1967 por František Vlácil, um dos mais prolíficos realizadores da *Nova Vaga* (*Nová Vlna*) checoslovaca. Este movimento artístico e estético foi preconizado por um grupo de realizadores quase

inteiramente oriundo da escola de cinema Estatal (FAMU) e esteve intimamente relacionado com as mudanças políticas e sociais ocorridas na Checoslováquia ao longo da década de 1960, as quais culminaram em 1968 nas reformas políticas instauradas pelo governo de Alexander Dubček e que ficaram conhecidas como «Primavera de Praga» (Hames, 2009:8; 2018: 81). O cinema criado neste período pelos representantes da Nova Vaga contrasta com o cinema produzido em décadas anteriores, e, portanto, também com o tipo de utilização artística do passado — e.g. os filmes realizados em conformidade com o papel atribuído a figuras históricas como Jan Huss - como a trilogia de Otakar Vávra, o realizador mais evidentemente ligado ao «filme histórico» (Hames, 2009: 15-19), nos anos 1950 — um uso que espelhava o tratamento de figuras históricas russas pelo cinema soviético durante o stalinismo. Curiosamente, a representação cinematográfica de figuras como o fora-da-lei Juraj Jánošík (uma espécie de Robin Hood eslovaco seiscentista) parece ter sido mais popular nas décadas de 1920 e 1930 e na década



Marketa Lazarová

seguinte à da «Primavera de Praga» (Hames, 2009: 19-22), o que pode indicar ou um maior desconforto, por parte da doutrina estética oficial, com a figura do fora-da-lei, ou pode apenas reflectir parcialmente o facto de Jánošík estar ligado ao folclore eslovaco e polaco.

O cinema checoslovaco da década de 1950, no qual se distingue precisamente um realizador como Vávra, era mais claramente orientado pelos preceitos estéticos e ideológicos definidos pelo realismo socialista (Hames, 2009: n.6), que prescrevia uma arte engajada e moralmente edificante, veiculadora dos valores político-sociais defendidos pelas camadas dirigentes dos países comunistas. Regra geral, e este é um aspecto que obviamente transcendia a realidade checoslovaca, tais filmes encenavam uma realidade mitificada,

esquemática, na qual invariavelmente um herói, munido de todas as virtudes cardinais comunistas (abnegação, rigor, sacrifício, coragem, rectidão moral) acabava por triunfar sobre os que pretendiam destruir ou que ameaçavam esse modo de vida. Ora, o grupo da Nova Vaga checoslovaca pautava-se por uma recusa de narrativas ou de argumentos deste género, rejeitando a idealização da sociedade, ou a visão salvífica, heróica e edificante da história e da revolução comunista, relegando, ao invés, os grandes eventos históricos para o pano de fundo da vida do homem comum (*Closely Watched Trains*, Jíří Menzel, 1966), dando também espaço à emergência de heróis muito pouco heróicos, quando julgados à luz do paradigma socialista (Hames, 2014). O quotidiano e os pequenos detalhes do dia-a-dia de indivíduos na sociedade

checoslovaca socialista (*Report on the Party and the Guests*, Jan Jan Němec, 1966), temas como o amor e a amizade entre jovens (*Loves of a Blond*, de Miloš Forman, 1965 ou *Daisies*, de Vera Chytilová, 1966), o absurdo e o humor negro (*The Cremator*, Juraj Herz, 1969), ou ainda a temática de filmes «fantásticos», com elementos surrealistas (*Valerie and Her Week of Wonders*, de Jaromil Jireš, 1970). Em suma, é a pequena estória, que não será por isso menos política, tomando o lugar da grande narrativa (Liehm, 1974: 13-14). Neste sentido, pode afirmar-se que a Nova Vaga checoslovaca representa, de certo modo, um retorno, embora num novo registo, ao «laboratório experimentalista» da *avant-garde*, pelo qual passara o cinema soviético dos anos de 1920, antes da «normalização» stalinista e o triunfo do realismo socialista, no seu projecto de «reestruturar artisticamente» a sociedade (Groys, 1992: 21).

Em termos cinematográficos, alguns dos pressupostos estéticos deste movimento exibem correspondências inequívocas com trabalhos de realizadores que integravam a *Nouvelle Vague* francesa, como Robert Bresson ou Alain Resnais, ou que retomavam tradições cinematográficas do período anterior à guerra, mediadas pela revisitação de filmes desse tempo ou pelo contacto, na FAMU, com professores cuja estreia na realização profissional de cinema tivera lugar nesse período (Hames, 2018: 78-79). O recurso a actores não profissionais, o uso de movimento de câmara ou *dollying* — que, curiosamente, era visto pelas autoridades como uma técnica «burguesa»,²⁰ a interposição de diálogos longos, a recusa de linearidade narrativa, a influência do teatro, além da presença de um humor mordaz e absurdo foram elementos recorrentes no cinema feito neste período (Hames, 2009: 2014).

Contudo, e embora rejeitem a representação épica, grandiosa e «moralmente didáctica» da história, alguns realizadores ligados a esta Nova Vaga enveredaram pelo cinema histórico, como é o caso de Vávra (embora este pertença a uma geração anterior, e mais alinhado com o realismo socialista). Entre estes, destaca-se precisamente František Vlášil, que, além de ML, é responsável por outros dois filmes diegeticamente situados em épocas passadas: *A Armadilha do Diabo* (*Ďáblova past*) de 1962, que revisita o século XVII, enquanto *Vale das Abelhas* (*Údolí včel*), de 1968, gravado no ano anterior, o mesmo em que ML vem a público, retoma a atmosfera medieval do século XIII, que permeia também ML. Na verdade, o guarda-roupa de *Vale das Abelhas* foi inteiramente reutilizado a partir de ML, por razões que se prendiam com os custos de produção.

ML partilha com a obra de realizadores da Nova Vaga já aqui referidos aspectos de concepção, como seja, por exemplo, o uso de actores não profissionais enquanto forma de garantir uma autenticidade e uma naturalidade suplementares, algo que fora já tentado no cinema soviético inicial, embora por razões distintas (Thompson e Bordwell, 2019: 120-122). Porém, Vlášil foi mais

20. Pelo menos um professor na FAMU, Jaroslav Kučera, tinha, ao que parece, esta nota na sua «sebenta», porque, segundo as prescrições, o realismo socialista deve clara e didaticamente mostrar os aspectos positivos e negativos (o que imitar e o que evitar) numa dada situação, ao passo que o *dollying* tende a mostrar tudo como «igual», confundido, misturado num mesmo plano. Referido por Jan Němec em entrevista: <https://youtu.be/Wz-JUV8ssZY>.

longe. Ambicionando mostrar a Idade Média «tal como ela era»,²¹ investigou o modo de vida de sociedades pré-modernas («índios do Brasil e aborígenes australianos») (Hames, 1985: 39), como forma de tornar os cenários, adereços e ambientes tão realistas quanto possível. Consequentemente, submeteu toda a equipa a uma experiência de imersão no que considerava serem as condições de vida do século XIII: toda a equipa viveu durante algum tempo nos bosques, construindo cenários com instrumentos rudimentares, caçando e vivendo com escassos recursos (Gunning, 2013). Não será, portanto, excessivamente aventuroso afirmar que o interesse peculiar de Vlácil na reconstrução fílmica do mundo medieval tem um pendor mais antropológico do que literário, por contraste com o tipo de veracidade almejada por Eisenstein ao construir o mundo de *Alexander Nevsky*.

O argumento do filme resultou sobretudo da adaptação, difícil, longa e penosa, do romance homónimo escrito em 1931 por um acarinhado escritor checoslovaco, Vladislav Vančura, e de outra obra do mesmo autor *Obrazy z dějin národa českého (Retratos da História da Nação Boémia)*, datada de 1939-1940, combinando aspectos de ambos os textos numa narrativa distinta.²² A escolha de obras de Vančura não parece ter sido casual, tendo em conta o seu notório percurso político e artístico: reputado membro do partido comunista, embora expulso do mesmo em 1929 por se opor à então nova direcção stalinista, foi assassinado pelos nazis em 1941, em resposta à execução de Heydrich em Praga, o que lhe granjeou o estatuto de mártir. Além disso, foi uma das figuras de proa do grupo modernista *Devětsil (Nove Forças)*, impulsionador do Poetismo.

Este movimento, circunscrito à Checoslováquia, preconizava a transformação da língua em arte visual (poema pictórico), perfilhando a crença de que o cinema, a novíssima arte, poderia ser o *medium* privilegiado para salvar uma sociedade em crise (Winner, 2015: 43-64). Guiado por estes princípios na concepção do romance e tendo sido ele próprio realizador de cinema, Vančura determinará algumas das opções tomadas na adaptação cinematográfica de ML: uma insistência no visualismo e no poder sugestivo da imagem, a associação pictórica por contraste com uma narrativa linear e uma ordem estritamente causal, bem como pela adopção de diferentes pontos de vista na narração, os quais geram uma ambiguidade sobre quem vê e como o vê (realidade, sonho, devaneio, memória, visão miraculosa). Podemos dar como exemplo do que acabamos de dizer a cena em que Mikoláš persegue

21. A ideia de tornar transparente a realidade medieval manifesta-se também em alguns filmes históricos franceses dos anos 70, como sucede com *Lancelot du Lac*, de Robert Bresson (1974), ou *Perceval le Gallois*, de Erich Rohmer (1978). Ambos procuraram adaptar obras literárias medievais, nomeadamente os textos de Chrétien de Troyes, fazendo uma releitura do texto integral de forma a mostrar as condições naturalmente duras e austeras «desse tempo». Esta concepção de cinema também é inerente a outros filmes históricos, nomeadamente o filme de Sergei Parajanov, *A Cor das Romãs* (1969), que retrata a vida e a obra do poeta-trovador arménio do século XVIII, Sayat-Nova.

22. No entanto, Vlácil também se deixou influenciar pela literatura medieval: não apenas no uso frequente de símbolos, mas também no recurso a epígrafes que acompanham o desenrolar do filme e vão situando o espectador na história contada, já que formalmente elas remetem de forma muito clara para a titulação de capítulos da literatura e historiografia medievais, começando muitas das vezes com a fórmula «de como», para não falar do uso de letra gótica (combinada, é certo, com um tipo de letra moderno) nas mesma epígrafe.

Christian von Hennau, na qual a câmara adopta a perspectiva de Mikoláš (uma técnica que hoje parecerá menos surpreendente a uma parte do público, por se encontrar amiúde em videojogos *first person*, como *Counterstrike* ou *Minecraft*).²³

Numa cena inicial do filme em que intercepta Lazar inspecionando a caravana do conde alemão atacada pelos Kozlik, Mikoláš ordena a Lazar que reze, como que num gesto preliminar a matá-lo. À medida que a oração avança, o rosto vai-se iluminando e, no momento em que Lazar evoca a sua filha, Marketa, temos uma transição de imagem: primeiro o espectador vê um convento no cimo de um morro, para onde convergem varias freiras com pombas nas mãos; em seguida surge Marketa, correndo na direção da câmara, também com uma pomba, que, ao contrário das freiras, traz parcialmente escondida sob o vestido, entre os seios, havendo aqui uma nova transição, sugerindo a entrega da pomba à abadessa do convento. Esta sequência é intercalada com *frames* de Lazar e Míkolaš, de forma que se torna ambíguo se a «visão» é ou não partilhada por ambos.

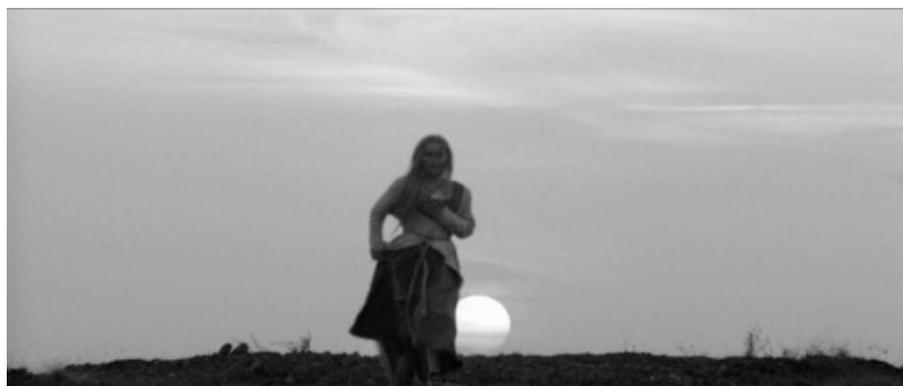


Karel Teige, *Untitled*, 1947



Marketa Lazarová

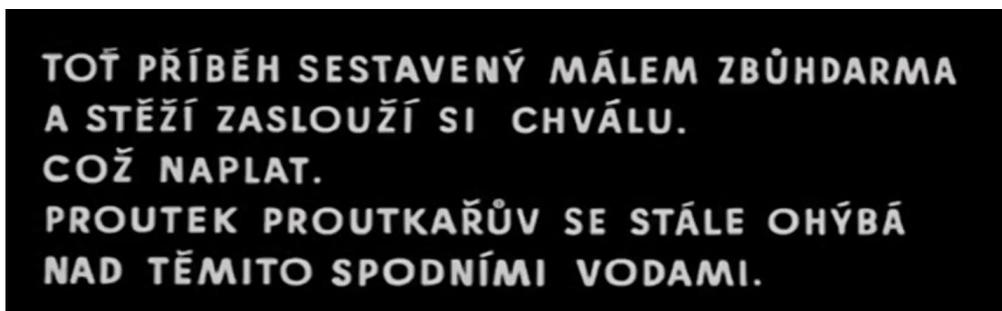
23. Abel Gance, um dos mestres do movimento Impressionista francês utiliza esta técnica no seu único filme histórico, *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) (Thompson e Bordwell, 2019: 80).



Marketa Lazarová

Em todo o caso, é na sequência desta visão que Mikoláš decide poupar a vida de Lazar, o que será determinante para o enredo, além de simbolicamente importante, pois, como fica claro pelo diálogo, já em Roháček, entre Kozlík e Mikoláš, tal gesto, bem como o simples facto de ter permitido a Lazar a oração, contradiz o *ethos* guerreiro do clã, o qual, ao longo de todo o filme, oscila entre uma postura «pagã» e uma cristã, sugerindo que os Kozlík são, de algum modo, «entidades em transição», subsistindo numa espécie de limbo entre dois mundos, em vez de claramente num só.

Todos estes procedimentos ilustram como o filme não pretende oferecer uma verdade explícita e total, mas sim tingida de subjectividade e dispersa em alusões, envolta numa obscuridade que exige do espectador uma participação activa na construção de sentido. Essa parece ser, aliás, a ideia expressa pelas estranhas palavras que introduzem o filme:



Marketa Lazarová

Este relato foi composto praticamente ao acaso e mal chega a ser digno de nota. Não importa. A vara do vedor continua a vibrar sobre as águas que se ocultam por baixo.

Longe de o situarem inequivocamente em coordenadas espaço-temporais (e morais) definidas, como de resto é habitual no cinema histórico americano, e como também sucede em AN, esta legenda introdutória «explica», obliquamente, por associação, em jeito de parábola (forma discursiva também abundante na Idade Médiapor influência bíblica), o conceito que Vlácil tem de cinema «histórico».

Além de introduzir uma ligação explícita ao seu primeiro «filme histórico», *Ďáblova past*, já que em nenhum outro momento em ML ocorre qualquer tipo de alusão ou referência à prospecção de água,²⁴ condensa também um aspecto bastante «medieval», no sentido em que o mundo circundante confronta os indivíduos com uma multiplicidade confusa de símbolos, que subverte a narrativa do filme histórico no modelo de Hollywood (linear) e

24. É impossível não ver neste filme o contraste entre o curso inexorável, impassível da natureza (inclusive a natureza humana), a atitude de leitura atenta dos seus sinais por oposição à atitude crente do clérigo. Também aqui há uma ambiguidade, pois se o conflito entre a atitude «científica» do moleiro e a atitude dogmática do clérigo parece encaixar no cânone socialista, por outro lado podemos também entrever, naquela figura, o perfil do «oficial», que se dirige às massas já munido de uma verdade pré-definida, que dispensa «interpretações».

também no modelo do realismo socialista («progressista»). E se, por um lado, o último, como o vemos corporificado em AN, é mais «medieval» na medida em que se centra na representação de comportamentos a imitar e a evitar, numa moral exemplarista e didáctica, por outro, a linearidade «progressista» é o seu elemento propriamente moderno, que o aproxima mais da primeira *avant-garde*, apesar do que os separa, como veremos em maior detalhe no «epílogo» deste texto. Quando o narrador de ML, logo na abertura do filme, profere as palavras (que não fazem parte do romance de Vančura): «as coisas mais antigas jazem na teia do tempo presente»²⁵ assume uma perspectiva que é em espírito mais «materialista» do que a própria abordagem oficial do regime, como a observação de Němec acerca dos *dolly shots* já permite constatar.

De facto, ao longo de todo o filme, a sugestão e a ambiguidade deixam entrever a autonomia das personagens face ao narrador, ao mesmo tempo que permitem aos espectadores formar a sua própria visão sobre a narrativa (maior liberdade, diversidade de perspectivas acerca do mundo). É nisto que reside o carácter eminentemente *político* da arte cinematográfica de Vláčil: ao assumir que a verdade ou a Perspectiva Justa sobre a realidade não pode ser conferida por um ditame, vindo de cima, mas é conquistada pelo próprio sujeito, através da observação, tal como em *Ďáblova past* o moleiro interpreta a natureza pela observação empírica atenta, por contraste com o dogmatismo do sacerdote jesuíta (o *apparatchik?*), cujos olhos estão fixos, como o próprio afirma, no Céu e não na Terra. A história, como o enredo de ML, que espelha a complexidade caótica das experiências subjectivas (mas não menos reais) que o compõem, não se apresenta com uma «chave de leitura» pronta, a que um grupo exclusivo de intérpretes iluminados (um *politburo*) tenha um acesso especial (uma doutrina que nunca se questiona). A chave de leitura tem de ser obtida pela observação, a partir das inevitáveis limitações de perspectiva de cada observador, procurando superá-las. E aqui é talvez sugerida, implicitamente, uma imagem do que o socialismo *deveria* ser (deixando de parte a questão de *poder* sê-lo): participação activa na construção de sentido, em vez de recepção passiva de uma cartilha. Porém, nada disto é simplesmente *dado* ao espectador; é um caminho que ele é convocado a fazer *por si* — precisamente como o vedor que observa e interpreta os sinais da natureza.

Em suma, as estratégias cinematográficas que temos vindo a observar em ML estão ausentes no filme (embora este juízo não se estenda, evidentemente, à obra) de Eisenstein, *Alexander Nevsky*, no qual a câmara adopta um ponto de vista estável, único, e, quando recorre a grandes planos de rostos, fá-lo explicitamente, de forma a destacar figuras antagónicas (recorde-se: mostrar sem ambiguidades o que se deve imitar e o que não se deve, o positivo e o negativo). Aqui não há uma «espreitadela»; tudo é explícito, obedecendo muito mais de perto aos cânones do realismo socialista. No entanto, como vimos, há também fissuras neste aparente triunfo da ordem estabelecida.

25. Tradução nossa da legendagem inglesa.

4. Conclusão

A Idade Média de Eisenstein e a Idade Média de Vlášil diferem entre si, na medida em que também a sociedade soviética na década de 1930 e a sociedade checoslovaca na década de 1960 diferem entre si. Como divergem *esteticamente* é uma questão dificilmente inteligível se abstrairmos do contexto de produção e do que Eisenstein, Vlášil e as pessoas que trabalharam com eles *realizaram*, dadas as nossas melhores conjecturas sobre o que *procuraram* realizar, nos contextos em que o fizeram. Neste sentido, e esperamos que a nossa análise *contextual* dos filmes torne isso mais claro, podemos talvez dizer que no cinema, mais claramente do que sucede nas outras artes (embora também nelas), não podemos compreender ou avaliar cabalmente o valor estético, *nem mesmo o dos aspectos ditos «formais»*, por uma perspectiva formalista, que reduza o valor estético apenas ao directamente visível ou audível.

Vimos isto claramente com a introdução de informação acerca de um possível contacto, directo ou indirecto, de Eisenstein com fontes manuscritas medievais. Mesmo as possibilidades de leitura *dos aspectos formais* sai enriquecida com a ampliação do *background* sobre o qual novas qualidades estéticas do todo podem subitamente tornar-se visíveis. O que poderiam parecer aspectos mais directamente políticos, determinados pela necessidade pragmática do momento, abrem-se a uma leitura mais abrangente e matizada, como a da representação dos cavaleiros teutónicos com a iconografia associada a poetas da tradição germânica medieval. Podemos também dizer que um processo inverso se verifica a propósito de aspectos aparentemente «apolíticos» num filme inequivocamente inscrito na *Nova Vaga* checoslovaca. Ambos os filmes aqui analisados procuram encontrar resposta ao modo de entender a relação entre o poder do estado, o clã, a tribo, a horda, a agressão, a guerra, a figura do outro e do inimigo. O primeiro é simultaneamente arte e propaganda, e corresponde ao estado socialista em fase de consolidação, explorando e reafirmando os mitos que servem à legitimação política das suas acções perante a ameaça externa e interna, e o seu enraizamento numa grande narrativa de progresso. O outro surge num contexto de uma tentativa de desconstrução desta ordem social já consolidada. Aqui, o poder régio, ou poder político central, é a figura dúbia, e os aristocratas-bandidos que vivem à margem deste poder, agarrando-se feroz e precariamente ao seu modo de existência, têm uma posição mais central, numa narrativa a que é difícil atribuir claramente um centro, onde nada está claramente dividido entre bem e mal, luz e trevas, positivo e negativo. Formam também dois modelos de relação entre a política e a violência, usando representações da Idade Média para falar acerca do presente, seja ou não esse o seu propósito declarado.

Formalmente, ambos os filmes que analisámos são de uma enorme beleza, mas a diferença fundamental está na valência política dessa beleza. Porém, o mais flagrante contraste entre AN e ML será talvez que o primeiro se esforça por mostrar o poder político como algo belo. Em ML, é a beleza impassível do mundo natural que confronta o caos e a desordem das relações humanas. Tal contraste exprime também uma dualidade no interior do projecto da

avant-garde no século XX: por um lado, o ataque de Dada ao culto da beleza artística como forma de hipocrisia política; por outro, a estetificação da guerra (Benjamin, 2003:42) e do poder no futurismo. Esta foi também a batalha intelectual travada pelos cineastas da *Nova Vaga* checoslovaca, bem como de outros movimentos de renovação do cinema em vários países do Bloco de Leste no mesmo período, e.g. a *Vaga Negra* jugoslava. Foi uma batalha travada em resposta a uma sociedade que venerava a beleza do ideal socialista ao mesmo tempo que permanecia cega, indiferente à amargura que espalhava. A injustiça de uma geração moldada pela guerra e os seus traumas impondo a uma outra geração as balizas possíveis de toda a experiência humana, mais do que qualquer consideração sobre a natureza do socialismo como regime político. Como o futurismo, o realismo socialista era uma arte da guerra, para a guerra. As «novas vagas» da década de 1960 têm algo da energia de Dada (nuns mais evidentemente que noutros, como em Chytilova), a sua posição fundamentalmente moral e política, de fazer «guerra à guerra», mas são também algo fundamentalmente novo, ou diferente.

5. Filmografia

Alexandre Nevsky (Serguei Eisenstein, 1938).

Greve (Serguei Eisenstein, 1925).

Outubro (Serguei Eisenstein, 1927).

O Couraçado Potemkine (Serguei Eisenstein, 1925).

Marketa Lazarová (František Vlácil, 1967).

O Vale das Abelhas (František Vlácil, 1967).

A Armadilha do Diabo (František Vlácil 1962).

Os Nibelungos (Fritz Lang, 1924).

Shadows of Forgotten Ancestors (Serguei Pajaranov, 1969).

Bibliografía

Manuscrita

Codex Manesse, UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848.

Impressa

ARNHEIM, Rudolf (1957), *Film as Art*, Berkeley, University of California Press.

BARTIG, Kevin (2017), *Sergei Prokofiev's Alexander Nevsky*, Oxford, Oxford University Press.

BAUER, Thomas (2018), *Warum es kein islamisches Mittelalter gab. Das Erbe der Antike und der Orient*, Munique, C. H. Beck .

BENJAMIN, Walter (2003), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlín, Suhrkamp.

BERGER, John (1972), *Ways of Seeing*, London, Penguin.

BRANCO, Sérgio Dias (2020), *O trabalho das imagens. Estudos sobre cinema e marxismo*, Lisboa, Página a Página.

EISENSTEIN, Sergei (2004), *Problems of filmmaking*, Honolulu, University of Pacific Press.

GETTY, J. Arch (2013), *Practicing Stalinism: Bolsheviks, Boyars and the Persistence of Tradition*, Yale, Yale University Press.

GROYS, Boris (1992), *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trad. Charles Rougle, Princeton, Princeton University Press.

GUNNING, Tom (2013), «*Cinema of the Wolf: The Mystery of Marketa Lazarová*», *Criterion*.

HAMES, Peter (1985), «František Vlášil», em *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley, University of California Press, pp. 37-44.

HAMES, Peter (2005), «Marketa Lazarová», em *The Cinema of Central Europe*, Nova Iorque, Wallflower Press, pp. 151-161.

HAMES, Peter (2009), *Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition*, Edinburgo, Edinburgh University Press.

HAMES, Peter (2014), «*Alienated Heroes: Marxism and the Czechoslovak New Wave*», em *Marx at the Movies. Revisiting History, Theory and Practice*, eds. Ewa Mazierska e Lars Kristensen, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 147-170.

HAMES, Peter (2018), «The Czech New Wave revisited», em *1968 and Global Cinema*, eds. Christina Gerhardt e Sara Saljoughi, Detroit, Wayne State University Press, pp. 77-94.

HAYDOCK, Nickolas (2009), «Homeland Security: Northern Crusades through the East-European Eyes of Alexander Nevsky and the Nevsky Tradition», em *Hollywood in the Holy Land*, eds. Nickolas Haydock e E. L. Ridsen, Jefferson (Carolina do Norte), McFarlane, pp. 47-92.

LAKOFF, George e Mark JOHNSON (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago e Londres, University of Chicago Press.

LEGOFF, Jacques (2014), *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Le Seuil.

LIEHM, Antonín J. (2016/1974), *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, Londres, Routledge.

O' MAHONY, Mike (2008), *Sergei Eisenstein*, Reaktion Books.

OAKESHOTT, Ewart (1999), *The Archaeology of Weapons Arms and Armour from Prehistory to the Age of Chivalry*, Woolbridge, Boydell Press.

OSTROWSKI, Donald (2006), «*Alexander Nevskii's "Battle on the Ice": the*

- creation of a legend», *Russian History*, 33.2/4, pp. 289–312.
- PANOFKY, Erwin (1977), «Style and Medium in the Motion Pictures» em *Aesthetics: a Critical Anthology*, orgs. George Dickie e Richard Sclafani, Nova Iorque, St. Martin's Press, pp. 351-365.
- PATER, Walter (1980), *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Berkeley, University of California Press.
- SAVIGNAC, David (ed.) (2016), *3rd Chronicle of Pskov*, Crofton, Beowulf and Sons.
- SONTAG, Susan (1977), *On Photography*, Nova Iorque, Picador, Farrar, Straus & Giroux.
- THOMPSON, Kristin e David BORDWELL (2019), *Film History: An Introduction*. Nova Iorque, McGraw-Hill (quarta edição).
- VANČURA, Vladislav (2016), *Marketa Lazarová*, (tradução de Carleton Bulkin), London, Twisted Spoon Press.
- WILDE, Oscar, Intentions (1905), *The Decay of Lying, Pen Pencil and Poison, The Critic as Artist. The Truth of Masks*, Nova Iorque, Brentano's.
- WINNER, Thomas G. (2015), *The Czech Avant-Garde Literary Movement Between the World Wars*, eds. Ondřej Sládek e Michael Heim, Londres e Nova Iorque, Peter Lang.

GOMES, Joana y Vitor GUERREIRO, «Imagens da Idade Média em *Alexander Nevsky* e *Marketa Lazarová*: algumas considerações estéticas e históricas», *Storyca 2* (2021), pp. 105-132.

<https://doi.org/10.51863/Storyca.2021.GomesyGuerreiro>

Resumen

No século XX, fenómenos como a arte de massas — em particular o cinema — surgem concomitantemente a novas formas de relação entre poder político, ideologia, arte e estética. Com a Revolução Russa de 1917, e, mais tarde, os regimes fascistas que se espalham pela Europa, a alternância entre a experimentação estética arrojada e o arregimentar da arte à propaganda tornam-se realidades que, de um ou outro modo, impõem aos artistas alguma forma de posicionamento. Neste processo, é frequente as representações do passado servirem para possibilitar um certo discurso acerca do presente, sobretudo quando as representações directas deste se tornam «politicamente problemáticas» (i.e. perigosas). Tal é o que sucede com o próprio conceito de Idade Média, desde a sua origem. Este artigo pretende justamente explorar o modo como as representações cinematográficas da Idade Média servem diferentemente de veículo à de expressão de concepções estéticas, artísticas e políticas em dois filmes produzidos em países do ex-bloco socialista, onde as tensões e alternâncias de que falamos se tornam, mais do que uma questão meramente teórica, uma questão de sobrevivência: *Alexander Nevsky* de Serguei Eisenstein (1938) e *Márketa Lazarová* de František Vlácil (1967).

Abstract

In the 20th century, phenomena like that of mass art — particularly cinema— emerge in tandem with new forms of relationship between political power, ideology, art and aesthetics. With the Russian Revolution of 1917, and, later, with the spread of fascist regimes across Europe, alternating between bold aesthetic experimentation and the use of

Palavras chave

Cinema
Idade Média
Sergei Eisenstein
František Vlácil

KeyWords

Cinema
Middle Ages
Sergei Eisenstein
František Vlácil

art as propaganda become factors that compel artists, in one way or another, to take some sort of stand. In this process, representations of the past are often employed so as to make it possible to speak about the present, especially when direct portrayal of the latter becomes 'politically problematic' (i.e. dangerous). Such is also the case with the concept of 'middle ages' itself, from its inception. Our aim in this paper is precisely to explore how representations of the middle ages serve, in different ways, as a vehicle for the expression of aesthetic and political views, in two films made in countries of the former socialist bloc, where the tensions and shifting pressures we mentioned become, more than a purely theoretical issue, a matter of survival: Sergei Eisenstein's *Alexander Nevsky* (1938) and František Vlácil's *Márketa Lazarová* (1967).



Dirección Aul@Medieval

Comité de redacción

Rafael Beltrán (Universitat de València)

José Luis Canet (Universitat de València)

Consejo Científico

Julián Acebrón Ruiz

Universitat de Lleida

Cristina Almeida

Universidade de Lisboa

M^a Rosario Aguilar

Universidad Nacional de Colombia

Rafael Alemany

Universitat d'Alacant

Álvaro Alonso

Universidad Complutense

Carlos Alvar

Université de Genève

Pablo Ancos

University of Wisconsin-Madison

José Aragüés

Universidad de Zaragoza

Robert Archer

King's College London

Amaia Arizaleta

Université Toulouse-Le Mirail

Gemma Avenozza

Universitat de Barcelona

Fernando Baños

Universidad de Oviedo

Nieves Baranda

UNED

Francisco Bautista

Universidad de Salamanca

Vicenç Beltran

Università degli Studi di Roma

Hugo O. Bizzarri

Université de Fribourg

Anna Bognolo

Università degli Studi di Verona

M^a Dolores Bollo-Panadero

Colby College, Maine

Marie-Christine Bornes Varol

INALCO

Patrizia Botta

Università di Roma "La Sapienza"

Mercedes Brea

Universidade de Santiago de

Compostela

Juan Manuel Cacho Blecua

Universidad de Zaragoza

Mariano de la Campa

Universidad Autónoma de Madrid

Axayácatl Campos García Rojas

UNAM

Fernando Carmona

Universidad de Murcia

Sofía Carrizo

Universidad Católica Argentina

Juan Casas Rigall

Universidade de Santiago de

Compostela

Antonio Chas Aguión

Universidade de Vigo

Juan Carlos Conde

University of Oxford

Ivy Corfis
University of Wisconsin

Francisco Crosas
Universidad de Castilla-La Mancha

M^a Luzdivina Cuesta Torre
Universidad de León

Bernard Darbord
Université Paris X-Nanterre

Giuseppe Di Stefano
Università di Pisa

Paloma Díaz Mas
CSIC

M^a Jesús Díez Garretas
Universidad de Valladolid

César Pablo Domínguez
Universidade de Santiago de Compostela

Charles Faulhaber
University of California-Berkeley

Elvira Fidalgo
Universidade de Santiago de Compostela

Ghislaine Fournes
Université Bourdeaux 3

José Manuel Fradejas Rueda
Universidad de Valladolid

Leonardo Funes
Universidad de Buenos Aires

Jorge García López
Universitat de Girona

Marinela Garcia Sempere
Universitat d'Alacant

Nora Gómez
Universidad de Buenos Aires

Ángel Gómez Moreno
Universidad Complutense

Fernando Gómez Redondo
Universidad de Alcalá

Aurelio González
El Colegio de México

Elena González Blanco
UNED

Paloma Gracia
Universidad de Granada

Santiago Gutiérrez García
Universidade de Santiago de Compostela

Carlos Heusch
École Normale Supérieure de Lyon

Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa de México

Alka Jaspal
Jawaharlal Nehru University-India

Víctor Infantes
Universidad Complutense

Eukene Lacarra
Euskal Herriko Unibertsitatea

M^a Jesús Lacarra
Universidad de Zaragoza

Gaetano Lalomia
Università de Catania

Víctor de Lama
Universidad Complutense

Eva Lara
Universidad Católica de Valencia

Gladys Lizabe
Universidad de Mendoza (Argentina)

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense

M^a Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza

Nancy Marino
Michigan State University

José Julio Martín Romero
Universidad de Jaén

Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia

Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

Rafael M. Mérida Jiménez
Universitat de Lleida
M^a Teresa Miaja de la Peña
UNAM
Alberto Montaner
Universidad de Zaragoza
María Morrás
Universitat Pompeu Fabra
Carlos Mota
Euskal Herriko Unibertsitatea
Cristina Moya
Universidad de Córdoba
Marie-Sol Ortola
Université Nancy 2
Eloísa Palafox
Washington University in Saint-Louis
Devid Paolini
The City College of New York
Juan Paredes
Universidad de Granada
Carmen Parrilla
Universidade da Coruña
Miguel Ángel Pérez Priego
UNED
Rafael Ramos
Universitat de Girona
Marjorie Ratcliffe
University Western Ontario (Canada)
Alberto del Río
Universidad de Zaragoza
M^a José Rodilla
Universidad Autónoma Metropolitana -
Iztapalapa de México

Jesús Rodríguez Velasco
Columbia University
Luca Sacchi
Università degli Studi di Milano
Nicasio Salvador Miguel
Universidad Complutense
Dorothy S. Severin
University of Liverpool
Joseph Snow
Michigan State University
Barry Taylor
The British Library
Isabella Tomassetti
Università di Roma "La Sapienza"
José Ramón Trujillo
Universidad Autónoma de Madrid
Marzolph Ulrich
Georg August-Univ. Gottingen
Isabel Uría
Universidad de Oviedo
Mercedes Vaquero
Brown University
Lillian von der Walde Moheno
Universidad Autónoma Metropolitana -
Iztapalapa de México
Julian Weiss
King's College London
Jane Whetnall
Queen Mary - University of London
Andrea Zinato
Università degli Studi di Verona

Secretaría de edición

María Bosch Moreno
Antonio Doñas
Héctor H. Gassó
Jose M^a Gómez Izquierdo

Antonio Huertas Morales
Irina Nanu
Martina Pérez Martínez-Barona

Monografías



Storyca

2021