

## LOS MODELOS HEROICOS DE LA CASTILLA ÉPICA

M. REYES NIETO PÉREZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### RESUMEN

El presente artículo pretende estudiar el concepto de lo heroico que se desprende de los cantares de gesta de la Castilla fundacional.

### ABSTRACT

This article deals with the category of the “heroic” as foundational for the concept of Castile, and the way this category is reflected in the “chanson de geste”.

En el presente artículo vamos a intentar determinar los rasgos que definen lo heroico en la Castilla de los cantares de gesta medievales, mediante el análisis de las figuras épicas que sintetizan y recogen en su formulación poética el sistema de valores que alienta y en el que se contempla mítica la Castilla fundacional.

Pero para podernos acercar con pulcritud científica a tal fin, parecería necesario, en primer lugar, aproximarnos a una descripción lo más exacta posible de los conceptos que manejaremos en esta indagación: lo heroico, lo castellano y lo épico.

Parece incuestionable que lo heroico, al igual que lo bello, suele ser uno de los rasgos esenciales y universalmente compartido por todas las literaturas, a la hora de construir sus personajes arquetípicos, es decir, a la hora de construir aquellos personajes en los que las colectividades humanas proyectan una contemplación poético-ideal de sí mismas, bien sea ética, bien sea estética.

No es, pues, extraño que sea tarea corriente y primordial de la crítica literaria más prestigiosa de todo tiempo y lugar la indagación sobre qué sea lo heroico o sobre qué sea lo bello, pues en la elucidación de esas esencias radica una parte no despreciable de su éxito a la hora de saber las razones del atractivo, de la seducción que ejercen sobre el receptor los protagonistas de obras concretas que nos gustan y nos conmueven, que nos admiran y nos emocionan.

Curiosamente, si hiciéramos un repaso de las infinitas definiciones que a lo largo de la historia del pensamiento ético-estético se han dado sobre lo bello y sobre lo heroico, comprobaríamos que, a pesar de la diversidad aparente que presentan (fruto del momento histórico en que se formulan, y por lo mismo anecdóticas) comparten unos cimientos esenciales que las hacen sumamente próximas, incluso, retirando la hojarasca retórica que las recubre, repetitivas.

Así, podemos comprobar que, en toda teoría artística de cualquier tiempo y lugar, ambos conceptos son constituyentes sustantivos del análisis poético, pues en todo tiempo y lugar se esgrimen como baremos del valor de una obra; baremos que parecen residir en el alma humana y que parecen ponerse en movimiento cuando esta ejerce la función de contemplar, es decir, la función de ponerse en relación de comunicación gozosa con lo poético.

De igual forma, en todo tiempo y lugar, lo bello y lo heroico parecen dirigir, en uno u otro sentido la contemplación poética, determinando los dos modos esenciales de delectación que el hombre experimenta ante la obra de arte.

Si la obra artística tiene la capacidad de suspender el alma en la contemplación y en el éxtasis poético mediante la perfección formal, plástica, sensual, podemos decir que su poesía está embargada o teñida por lo bello.

Si, por el contrario, la obra artística seduce y entusiasma al receptor por el comportamiento sublime del personaje, es decir, por la permanente superación de la perfección moral que desprenden sus gestos y actos, podemos decir que su poesía es esencialmente heroica.

Y es que si en la belleza el hombre proyecta su ideal estético de tipo plástico, ideal que se modula con diferentes parámetros, según los momentos y las sociedades, en lo heroico lo que proyecta es un ideal moral, un modelo de conducta que recoja y potencie y lleve a sus límites extrahumanos el sistema de valores que una colectividad comparte en un momento determinado.

Esta última y definitiva aproximación a la definición de lo bello y de lo heroico como baremos de la delectación contemplativa nos sitúa en el abismo que separa ambos criterios. Así, podemos comprobar que lo heroico tiene un ámbito mucho más restringido que lo bello, pues, en primer lugar, solo es aplicable a figuras poéticas que representen al hombre, es decir, a personajes, pero no a cualquier tipo de personajes, sino a personajes arquetípicos, a personajes que recojan tanto en su estructura, como en su desarrollo poético, la quintaesencia del sistema de valores que preside y dirige a una sociedad en un momento dado de su historia, porque para ser sensible a los valores que el héroe exhibe, el individuo que contempla y admira su figura y su aventura tiene que participar del sistema de valores que el héroe magnifica.

Lo heroico, pues, para ponerse de manifiesto y poder ser degustado por el contemplador de arte, no solo tiene que incorporarse en un suceso de hombre, en un personaje, sino que tiene que incorporarse en un prototipo especial que resuma en sí lo que la sociedad que lo crea y admira, siente y sueña que podría ser, lo que querría lograr, hacia lo que tiende, aquello por lo que sería capaz, si tuviera valor, de ofrecerlo todo, hasta la propia vida, porque esa instancia es superior a la vida.

De ahí la enorme fuerza simpatética que la contemplación del héroe suscita en los hombres que comparten su sistema de valores, porque en su figura y su aventura proyectan sus sueños colectivos más íntimos, aquello que sueñan ser porque saben y sienten que es lo que espera de sus hombres superiores, semidivinos, la comunidad a la que pertenecen.

Si el héroe es el resumen poético y transcendido de los valores e ideales de una colectividad en un momento dado, es evidente la dependencia innegable que existe entre héroe y sociedad, e, incluso hablando con mayor precisión, entre un héroe concreto y la sociedad que lo erige como tal.

Es claro, por supuesto, que existen héroes universales, y que todos los grandes héroes locales pueden ser considerados como héroes universales en tanto que sus hazañas y su forma de proceder son capaces de conmover y entusiasmar a todo hombre de cualquier tiempo y de cualquier época (no olvidemos, a este respecto, el gran principio artístico que reza que una verdadera obra de arte, cuanto más particular, más universal). Ahora bien, en el caso concreto del héroe, tenemos una explicación bien precisa y es que esto sucede así porque la humanidad es la sociedad que todo hombre en cuanto hombre comparte con los otros hombres, y en ese compartir hay una serie de rasgos sublimes (fundamentalmente aquellos que más alejan al hombre del animal, y que más lo aproximan a los dioses, de ahí el carácter semidivino de los héroes griegos) a los que la totalidad de los humanos admira y que a la totalidad de los humanos conmueve.

Sin embargo, volviendo a la interdependencia inmediata que se establece entre sociedad y héroe, entre una sociedad concreta y su héroe local, parece que no cabe duda de la riqueza informativa que nos proporcionan tanto la una como el otro para conocerlos a ambos mucho mejor. Por tanto, si conocemos a fondo, por documentos diversos, el sistema de valores que preside y dirige a una sociedad, podremos calibrar con bastante aproximación el modelo o los modelos heroicos en los que esta se contemplará, y a la inversa, si conocemos a fondo los arquetipos heroicos que una colectividad produce durante una determinada época, podemos aproximarnos con bastante fiabilidad, no solo a la ideología que preside tal sociedad, sino incluso al destino que se propone, en tanto en cuanto el héroe es la proyección ideal de una comunidad para realizar en el tiempo aquello que sueña.

Así pues, el desentrañamiento de lo heroico, aunque sea superficial, como ocurre en este caso, nos sitúa, de inmediato, en el ámbito de lo social-moral que lo sustenta, que le da sentido, por lo tanto, nos conduce de forma directa al segundo asunto que recoge nuestro epígrafe, el de la comunidad que respalda al héroe: en este caso concreto a la Castilla de los cantares de gesta, es decir, a la Castilla fundacional, en tanto que lo épico, como un modo específico de contemplación poética se genera en un momento preciso del discurrir de un pueblo, el de sus albores, el de su surgir o nacer a la historia.

Llegados a este punto, habrá que preguntarse por la identidad castellana e indagar, si es posible, sobre las causas genésicas que contribuyeron a conformarla, es decir, habrá que dilucidar tanto la forma peculiar de entender el mundo como el designio del hombre en él que la sociedad castellana naciente le otorga, identidad expresada y explicada a través de la historia de su nacimiento, porque la propia forma de su surgir histórico determina de forma muy acusada los rasgos esenciales de su carácter así como el imaginario heroico que tales rasgos arbitran.

Felizmente para nuestro propósito, contamos con una nutrida documentación sobre el nacimiento y desarrollo del reino astur-leonés, del que surge Castilla, y sobre la importancia que en el surgimiento y desenvolvimiento histórico de ambos reinos tiene el concepto de reconquista con sus fenómenos estratégicos anexos: la guerra y la puebla, gracias a la ingente tarea de rastreo, acumulación, selección y valoración de la documentación política y legal sobre la repoblación (presuras, escalios, cartas puebla, fueros...) recogida por Sánchez Albornoz y Hilda Grassotti.

Una vez clasificada dicha documentación, el profesor Albornoz realiza un meditado análisis sobre la preciosa información que contratos y papeles legales de todo orden (testamentos, donaciones...) revelan sobre el discurrir cotidiano de los pobladores.

Estos, por lo que se colige de los datos legales, actúan de forma permanente como hombres libres, de condición y de iniciativa. La libertad de condición se refleja en la autonomía de hombres y mujeres a la hora de comprar, vender, legar, testar, donar. La libertad de iniciativa se revela en su independencia del poder a la hora de poblar, es decir, a la hora de hacerse dueños, mediante la presura y el escalio de los territorios despoblados

entre los cristianos y los moros, organizándose en colectividades políticas autónomas. El resumen de la indagación de Sánchez Albornoz lo podríamos resumir en los siguientes párrafos:

He demostrado exhaustivamente la perduración en la Galicia septentrional y central de la organización social del Bajo Imperio (...). Pero he demostrado también lo reducidísimo de la población servil en tierras leonesas, y su casi ausencia en las castellanas (...). Son como dos mundos diferentes la Galicia señorial, anclada en el ayer, y la *terra de foris* como los gallegos llamaban a las llanuras del Duero recién repobladas. Es especialmente agudo el contraste entre las tierras galaicas dominadas por una red de grandes señores eclesiásticos y laicos y la Castilla sembrada de villas libres en las que iba pronto a madurar el municipio rural y la caballería villana (...).

Siempre más revolucionaria, Castilla muestra una mayoría de villas con el significado de pequeños grupos rurales de hombres libres. Como precisaré enseguida en lugar oportuno, aparecen poseyendo dehesas de pastos, de leña, ora litigando por cuestiones de riego, ora haciendo colectivamente donaciones o colectivamente firmando contratos de trabajo, ora defendiendo con calor y con éxito sus privilegios y exenciones jurídicas y políticas, ora confirmando en grupo mercedes condales a un cenobio...

Resumen que trae consigo un corolario final, el de la definición de los pobladores por parte de Sánchez Albornoz como hombres libres dueños de su destino. Estos rasgos presididos por el concepto de libertad, el de ser libres y dueños de su destino, constituirán el núcleo esencial, sustantivo, propio y original del carácter de los hombres que hacen Castilla, pues no podemos olvidar otro dato básico para nuestras pesquisas y es que, dentro del reino leonés, los castellanos vienen a ser la flor y nata de la repoblación y del espíritu que la alienta, es decir, son los hombres en los que más ha arraigado el sentimiento de libertad (de condición y de iniciativa) como rasgo identitario de su personalidad individual y colectiva; y esto no puede ser de otra manera porque solo hombres de este talante se atreverían a poblar las partes más peligrosas del reino leonés, como es la zona nororiental, llamada las Bardulias, región fronteriza, cuya geografía sembrada de castillos, de fortalezas defensivas, pone bien a las claras el peligro permanente, la situación de alarma constante en que discurre la vida de sus habitantes.

Hay que precisar a este respecto que Castilla es el nombre con el que en un determinado momento de la reconquista se comienza a llamar a las Bardulias, debido a la especial fisonomía que fue adoptando por estar sembrada de tal número de fortalezas defensivas, de castros, de castillos, que estos dieron lugar a que su antiguo nombre fuera siendo sustituido por otro más acorde con su nueva naturaleza defensiva: Castella, plural evolucionado del neutro castrum (fortaleza), cuya traducción sería los castillos, las fortalezas, los fuertes...; nombre y pueblo, pues, en el caso de Castilla, nacen como respuesta a un mismo designio, el de ser avanzadilla pobladora de la reconquista.

Por tanto, los pobladores que se asientan en las Bardulias tienen que poseer quintaesenciado el espíritu de la repoblación, puesto que su posición estratégico-geográfica les obliga a tener que ponerlo en ejecución de forma permanente porque la presencia inmediata del enemigo les obliga a ejercitar la libertad, sobre todo, la de iniciativa, debido a que la urgencia de la toma de decisiones en el combate no les permite esperar lo que la lejana corte de León puede decidir sobre el particular.

Esta forma autónoma de proceder que conecta de manera perfecta con la mentalidad independiente del repoblador, se convierte pronto en costumbre en Castilla, una costumbre, anuncio de futuras rebeldías, que cobra muy pronto forma poética a través de la leyenda de sus jueces, de la que tenemos información continuada tanto a través de las fuentes históricas (crónicas latinas y romances) cuanto a través de las literarias.

Con la leyenda sobre los jueces nos encontramos con la primera contemplación poética de sí misma de la Castilla naciente y, por lo mismo, supone para nosotros el punto de arranque para comenzar a establecer cómo, a partir de una determinada forma de ser y de estar en el mundo, se genera una determinada concepción de lo heroico que armoniza radicalmente con ella, pues no deja de ser la proyección en el imaginario colectivo de esa peculiar manera de concebir al hombre y al mundo.

Por tanto, dado que la leyenda sobre los jueces míticos mediante los que Castilla decidió autogobernarse es la primera proyección heroica que Castilla hace de sí misma a través de esas dos primeras figuras legendarias, nos parece imprescindible estudiar detalladamente cada una de las cinco fuentes en que se relata el suceso, fuentes que han sido recogidas por Menéndez Pidal en *Reliquias de la Poesía Épica Española*.

De los cinco documentos históricos que hablan de la decisión de los castellanos de autogobernarse frente a León, cada uno incide de forma explícita en un aspecto del legendario suceso, constituyendo, entre todas, una especie de crónica periodística que nos ofrece un panorama bastante completo sobre el quién, el cómo, el dónde, el porqué y el para qué de tales figuras emblemáticas.

En primer lugar la *Crónica Najerense* se fija en los jueces como iniciadores de los linajes de donde surgirán los dos grandes héroes masculinos de la épica castellana, pues al hacer al conde Fernán González descendiente de la estirpe de Nuño Rasura, aquel de los jueces míticos en que los castellanos simbolizaron sus virtudes cívicas, se concibe su figura como el destino cívico o político de Castilla: «Item sciendum quod Nuño Belchediz genuit Nunnium Rasoram. Nunium Rasoria genuit Gundissaluum Nuniz».

La crónica se fija, pues, en el *para qué*, en la finalidad de los jueces en el destino de Castilla, concibiéndolos como pilares en que esta cimenta su epopeya histórica, en tanto que de Nuño Rasura, uno de los dos jueces que los castellanos eligieron para que los gobernara, surgirá la estirpe de los condes, la estirpe de los hombres que llevaron la independencia a Castilla, con Fernán González a la cabeza.

El *Liber Regum* por su parte, al justificar la decisión de autogobierno castellano en la anarquía que sobrevino en el reino de León a la muerte de Alfonso II el Casto sin descendencia, hace hincapié en el *porqué*, pero a su vez, subraya de forma bien acusada la necesidad que los castellanos tienen de verse dirigidos por alguien, aunque no un alguien cualquiera, sino aquel que sea representación de sí mismos. Desde la perspectiva a la que nos conduce el *Liber Regum*, la naturaleza de la situación en que se desarrolla la vida de Castilla no permite la anarquía, sino que exige un orden estricto y una cabeza visible que lo represente y ejecute. Ahora bien, para que esa persona sea realmente aceptada por los castellanos, ha de ser hechura suya. El reflejo más evidente de esta manera de pensar, que alienta en la Castilla naciente, se puede observar en dos episodios muy interesantes por la proximidad simbólica que los preside: el uno, procede del universo histórico-legendario primitivo (poema, crónicas, romances) sobre el conde Fernán González, y nos cuenta cómo estando sin señor los castellanos por encontrarse éste preso en Navarra, decidieron esculpir una estatua en piedra que representa-

ra al conde, ponerla en un carro, y tomarla a modo de caudillo. El segundo, que pertenece al campo de la historia, sucede en el siglo XV y es la famosa Farsa de Ávila, cuando los magnates castellanos, hartos de las veleidades de su rey natural, Enrique IV, decidieron sustituirlo por su hermano pequeño, Alfonso, y para ello montaron un teatrillo con la figura de un muñeco sentado en un trono que representaba al *rey impotente*, al que querían deponer, ante el que pasaron, insultándolo y golpeándolo todos y cada uno de los conspiradores, para finalmente echarlo del trono, considerando que esta farsa tenía la fuerza legal de una expulsión verdadera.

También el *Liber Regum*, en su parca pero enjundiosa noticia sobre los jueces, hace una revelación esencial sobre los mismos, en tanto en cuanto traza con toda nitidez que el desarrollo posterior de sus respectivas estirpes (la de los condes y la de los infanzones) abocarán en las dos figuras heroicas que recogen la proyección épica de Castilla: el conde Fernán González y el infanzón Rodrigo Díaz de Vivar.

Por su parte, D. Lucas de Tuy, el Tudense, en el relato que de los legendarios jueces nos transmite, en su crónica latina *Chronicon Mundi*, hace una primera incursión en el *qué* de los jueces, es decir, en qué son para Castilla, en qué significado simbólico les otorga la comunidad castellana, pues al resaltar las virtudes cívicas, de gobierno y de juicio, que adornan al juez Nuño Rasura, antepasado de Fernán González, determina, de forma indirecta, que éstas constituyen uno de los dos pilares que cimentan el sistema de valores castellano.

Mucho más explícita, con relación a este *qué* es la crónica *De rebus Hispaniae* de D. Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano, quien subraya los valores que concurren en estos hombres para que Castilla los elija como alcaldes, valores que no son ni de riqueza ni de poder, sino de probidad y prudencia: «non de potentioribus, sed de prudentioribus», aunque dentro de esta prudente probidad quepan los dos aspectos en que Castilla la proyecta: el político y el militar. Dirigir a su pueblo a través de la palabra (mediante la arenga o el veredicto) o a través de la acción (política y militar); esa es la tarea específica que la Castilla naciente encomienda a sus dos jueces. En esa doble tarea queda bien diseñada la doble faceta que articula lo heroico en Castilla: la de juzgar y la de acaudillar. Los héroes posteriores, pues, para serlo, para poder ser reconocidos como tales por Castilla, tienen que ejercer, en mayor

o menor grado, ambas funciones comunitarias. No olvidemos este aspecto porque será el baremo primero con el que podamos medir la cualidad heroica de los personajes épicos, para catalogarlos como héroes o heroínas en los cantares: si en el ámbito específico de su competencia (linaje para la mujer, expansión territorial para el hombre) acaudillan y juzgan, son héroes o heroínas, si no, serán personajes épicos, pero no heroicos. Así, por ejemplo, los siete infantes de la leyenda de *Los siete infantes de Salas*, que juntos representan la flor y nata del sistema de valores de la Castilla fundacional, desgarrado en sus siete personalidades, y que, por tanto, son profundamente épicos, no ostentan la categoría de héroes en su leyenda, esa función queda reservada, como no podía ser menos en un cantar que se centra en el linaje, al personaje a quien Castilla hace responsable del mismo, es decir, a la figura materna, a Doña Sancha, quien, a lo largo de la trama, como veremos más adelante, acaudilla a su linaje, y al final de la misma, no solo juzga de forma implacable los delitos y afrentas cometidos contra sus siete hijos, sino que dicta un veredicto cuya ejemplaridad extrahumana nos sobrecoge.

El último de los textos que sobre las leyendas de los jueces nos ofrece las *Reliquias*, el extraído por Pidal de *Albedríos y fazañas de Castilla*, incide en un nuevo aspecto de los que concurrieron en la necesidad de elegir a los jueces, aspecto que, aunque se centra en el *dónde*, no es en absoluto secundario, sino primordial, pues el *dónde*, es decir, la ubicación geográfica de Castilla es la causa última o primera, según queramos mirar, del haber nacido como pueblo, en tanto que su condición de tierra de frontera es la que determina toda su manera de ser y de estar en el mundo.

Como no podía ser menos, el *dónde* inscribe una instancia radical para la elección de los alcaldes castellanos y así nos lo revela los *Albedríos*...

En tiempo que los godos señoreaban a España el rey don Çisnando fizo en Toledo el fuero que llaman el Libro Juzgo e ordenolo en todo su señorío, fasta que la tierra se perdió en tiempo del rey Rodrigo. E los christianos que se alçaron en las montañas libraven por ese fuero fasta que se gano Leon. E después llamaronle el fuero de Leon. E los castellanos vivyan en las montañas de Castiella faziéles muy grave de yr a Leon, porque el fuero era muy luengo e el camino era luengo e avian de ir por las montañas; e quando alla llegavan asobervyavanlos los leoneses. E por esta razon ordenaron dos omnes buenos entre sy, los quales fueron estos: Mundo Rassuella e Lay Calvo; e estos que avyniesen los pleitos porque non ovyesen de yr a Leon.

Como vemos, la localización geográfica fronteriza, alejada de la corte leonesa, es esencial para determinar el autogobierno castellano y para definir los rasgos que han de ostentar sus héroes: juzgar y acaudillar, pero no es menos importante para determinar la segunda de las instancias que nos interesa investigar: el campo a que se aplica la heroicidad épica, que no es otro que el destino que Castilla se traza como pueblo, destino que también viene definido por esa posición limítrofe que la impulsa a crecer de forma continua, para sobrevivir, pues no crecer implica un retroceso, como nos dicen las sabias palabras de uno de sus héroes, el Cid, en una arenga a sus hombres:

¡Ya, caballeros! Decirvos he la verdad:  
qui en un logar mora siempre lo so puede menguar.

Pero no menos explícito, sobre esa necesidad de crecimiento, para la propia supervivencia de Castilla como pueblo autónomo, es el conde rebelde, Fernán González, quien también, dirigiéndose a sus hombres en arenga, expresa los valores supremos a los que se debe aplicar lo heroico: crecer en hombres y en tierra, porque solo mediante este ejercicio los castellanos se verán libres de la presión a que los tienen sometidos los pueblos colindantes:

Quando el rey Rodrigo perdió la tierra, assi como sabedes, non finco en toda Espanna tierra de cristianos sinon Asturias et Castiella Uieia señera; et es esta en que nos vivimos agora, et la que nuestros avuelos defendieron con muy grand lazeria, ca fueron muy afrontados por que eran pocos et tenien muy poca tierra, et padecieron mucha lazeria de guerra y de fambre. Et con todo aquello, de lo ageno siempre ganaron, et de lo suyo non perdieron...

Para remediar los males ancestrales que la aquejan, Castilla se traza como destino perpetuo, crecer y crecer, y así, en el siglo XVI, cuando encuentra al fin su designio imperial, su lema sigue siendo el *plus ultra* famoso que preside el frontispicio de la universidad de Alcalá de Henares. Crecer en hombres y crecer en tierra para ser los más poderosos en número y en posesiones.

Dentro de este proyecto, como es lógico, el crecer en hombres será responsabilidad de la mujer, por lo tanto, ésta se convierte en el pilar sobre el

que se asienta el linaje, que será campo exclusivo de su competencia. La heroicidad femenina de las gestas castellanas se limita a esta parcela, es decir, su campo de actuación como heroínas juzgando y acaudillando, será el linaje. Pero, dentro de su ámbito, son ellas y solo ellas las que presiden, dirigen y articulan la trama. De ahí que ese carácter imponente de sus figuras en determinadas gestas relegue a un segundo y desvaído plano a las figuras masculinas, que siempre aparecerán con un dibujo más débil y con una función subsidiaria de la femenina.

Si el crecer en hombres es, en el destino que Castilla se traza, responsabilidad del vientre fértil de sus mujeres, el otro de sus proyectos, el crecer en tierra, será el encargo que se le encomienda al esfuerzo de sus hombres, quienes, mediante la guerra de conquista, han de conseguir agrandar de forma permanente el patrimonio. Así lo veremos reflejado en sus grandes figuras épico-heroicas, el conde Fernán González y el infanzón Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, quienes, en sus respectivas gestas, coinciden en compartir como destino comunitario la tarea que Castilla encomienda a sus hombres: agrandar el territorio.

Parece que a esta altura de la investigación nos encontramos ya con un panorama bastante completo sobre la manera de identificar a sus héroes que tiene la Castilla naciente y el proceso que la llevó a esta identificación, proceso magníficamente recogido a través de las diversas versiones sobre la leyenda de los dos jueces que los castellanos deciden elegir para que dirijan sus destinos políticos y militares. En estas dos figuras, primer esbozo de lo heroico castellano, concurren una serie de rasgos que estos primeros seudohéroes legarán al resto de los modelos heroicos de la Castilla épica, es decir de la Castilla naciente que proyecta en poesía el imaginario que alienta su destino como pueblo.

Dentro de los rasgos que constituyen la personalidad legendaria de los jueces Nuño Rasura y Laín Calvo, hay unos que son imprescindibles pero no definitorios de lo heroico, queremos decir, que para que se dé lo heroico en un personaje, necesita previamente poseer determinados rasgos, pero estos rasgos que le habilitan para ser héroe, no lo determinan como tal. Así, es de pura evidencia que la condición previa para ser héroe de Castilla es ser castellano; queremos decir, con esto, que en todo personaje que se presume heroico han de resaltar los rasgos que según Sánchez Albornoz, definen al

castellano común: ser libre (de condición y de iniciativa) y ser dueño de su propio destino. Sobre esa base esencial de la libertad, como condición y destino del personaje, que tiene que presidir en todo momento y lugar su trayectoria poética, han de asentarse el resto de las cualidades individuales y sociales que caracterizaban a los jueces fundadores: la probidad, la prudencia, la ecuanimidad, la identidad absoluta con su pueblo, tanto en el sistema de valores como en el sistema de sueños (el imaginario), el ser la cabeza visible y unificadora de un proyecto común...

La siguiente condición que ha de poseer el héroe épico se deriva de la tarea que Castilla le encomienda en su destino de crecer. Llegados a este punto, hay que separar, en función de su designio a los personajes femeninos de los masculinos. Para que un personaje femenino sea heroico, previamente ha de ser madre o defender la maternidad como valor esencial. Para que un personaje masculino sea héroe, previamente ha de ser un gran conocedor de la guerra de frontera en la que la inteligencia estratégica y el valor guerrero van al unísono.

Y, en última instancia, para que se dé lo heroico en un personaje, sobre este conjunto de rasgos se han de asentar los dos definitivos que hacen que los castellanos lo identifiquen como tal: el acaudillar y el juzgar.

Sin embargo, para acabar de rematar la figura épica como heroica, habría que añadir un rasgo final: la conciencia que tiene el personaje épico del destino heroico que suscribe, es decir, su conciencia de ser la representación, en el momento concreto en que le toca desarrollar su hazaña, de los antiguos jueces. Así, por ejemplo, si nos fijamos en los personajes épicos que hemos elegido para ilustrar la heroicidad castellana en las gestas, Doña Sancha, madre de los siete infantes de Lara, y el Cid, podemos observar cómo en sus trayectorias poéticas hay, al menos, un momento en el que se sienten depositarios del destino de Castilla; y, si Doña Sancha, antes de juzgar los delitos contra el linaje, dice: «yo quiero ser agora alcalde d'este fecho», el Cid, en la cima de su gloria valenciana prorrumpe en un discurso tan ilustrativo sobre su conciencia de destino histórico como el anterior, haciendo buenas las palabras que Aben Bassan le atribuía, aquellas palabras que aterrorizaban a los moros de las taifas de que si por un Rodrigo se había perdido España, por otro se ganaría.

Una vez determinada la figura épico-heroica castellana a través de la estructura formal en que se organizan los rasgos que la constituyen, parece que la última tarea que nos resta para rematar nuestro análisis es la acreditación de lo investigado mediante su aplicación a las gestas concretas.

De todos es conocida la paradójica situación de nuestra épica, tan rica en proyección poética, como pobre en cantares concretos. Así, si por un lado personajes y leyendas invaden el imaginario colectivo a lo largo de la historia de nuestra literatura, articulándose en los más diversos géneros, por otro, no podemos constatar más que en retazos o reliquias su presencia en los códices medievales.

Sin embargo, la tarea de grandes medievalistas enamorados de nuestra épica, como Menéndez Pidal, que en sus *Reliquias* se propuso rastrear y recoger todo indicio de epopeya que ofrecieran los textos medievales no épicos, nos permite disponer de un corpus épico-legendario que, bien interpretado, no es nada desdeñable para hacernos con el espíritu épico que alentaba en la Castilla de los cantares.

Ahora bien, aunque la tarea de Pidal es impagable en cuanto a la cantidad, calidad y organización de los datos compilados, pocos son susceptibles de ser reconstruidos como un cantar épico. Reunir en un compendio las reliquias válidas, es decir, las que revelan a través de los restos de su esqueleto el cuerpo coherente que les dio vida poética, ha sido tarea que Carlos y Manuel Alvar han realizado en su trabajo *Épica medieval española*. De ahí que, en nuestro trabajo utilicemos la antología de C. y M. Alvar para ejemplificar lo épico-heroico en los textos no completos que utilicemos, como será el relativo al modelo de heroína: *La leyenda de los siete infantes de Salas*.

Para los héroes masculinos tenemos un cantar de gesta y un poema clerical, ambos incompletos en menor o mayor grado, pero coherentes: el *Cantar de mio Çid* y el *Poema de Fernán González*. De entre los dos, para ejemplificar el modelo heroico masculino nos ha parecido más oportuno escoger el *Cantar*, porque en él todo es épico, tanto la forma o género poético, cantar de gesta, como la sustancia narrativa.

No obstante, antes de comenzar con el análisis de estos textos, conviene establecer algunas precisiones sobre los mismos.

La primera de estas precisiones es que la *Leyenda de los siete infantes de Salas* se ubica dentro del llamado ciclo de los condes, que corresponde a

los momentos fundacionales de Castilla, donde se recogen reliquias épicas relativas a los condes castellanos, aunque lo relativo al conde fundador, a Fernán González, que, en puridad, pertenecería a este ciclo, se estudia en el ámbito de la poesía de clerecía, pues sus rasgos formales se corresponden ampliamente con los criterios poéticos de dicho mester.

El *Cantar de mio Çid*, por su parte, pertenece al llamado ciclo del Cid, presidido por el cambio de modelo épico, pues, frente a la figura condal, ahora será el infanzón el modelo épico en que Castilla se contempla, aunque todo el ciclo está dedicado a una única figura, la de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador.

La segunda es que el llamado ciclo de los condes, aunque tiene a los condes como referente épico, tiene a la mujer como referente heroico, pues en él las figuras femeninas adquieren la fuerza y relevancia de ser los caudillos y los jueces, en el ámbito de competencia que les es propio, el linaje.

La tercera y final es que la contemplación del linaje que ofrecen estas reliquias de gesta está cargada de pesimismo, en tanto que lo que en ellas se canta es la extinción del linaje, aunque al final de las mismas, la optimista Castilla deje un resquicio a la esperanza a través de personajes foráneos que al asumir el sistema de valores castellanos, se convierten en sus nuevos defensores y promotores.

Una vez hechas estas puntualizaciones, pasemos al análisis de los personajes a través de los textos seleccionados.

La *Leyenda de los siete infantes de Lara* nos relata cómo sucumbió a manos de las tropas de Almanzor uno de los linajes más famosos de la Castilla fundacional, el constituido por los siete infantes de Lara. La causa de tal desastre fue la saña vieja resentida que comenzó a abrigarse en el corazón de Ruy Blásquez, tío materno de los infantes, a raíz de los sucesivos desprecios que sus sobrinos, liderados por su madre, doña Sancha, infligieron a su reciente esposa, Doña Lambra, durante los festejos de sus bodas y las posteriores postbodas. La rancura de Ruy Blásquez le empujó a tramar contra su hermana doña Sancha y los suyos un castigo ejemplar que resarciera a su mujer, doña Lambra, de las humillaciones sufridas. Mediante el mismo, Ruy Blásquez pensaba deshacerse de su cuñado y de sus sobrinos poniéndolos en manos moras. La malvada estrategia tuvo éxito con los siete infantes que fueron conducidos por su tío a una

encerrona de la que no pudieron escapar, pero no así con su cuñado del que Almanzor se compadeció, confinándolo en prisión. En ella, Gonzalo Gústioz engendró en una mora noble un hijo, Mudarra, que será el hijo espurio que, venido a Castilla y prohijado por Doña Sancha, se convertirá en el brazo ejecutor mediante el que ésta pueda vengar a sus siete hijos, en la persona de su hermano Ruy Blásquez.

Esta leyenda que, según toda probabilidad, tomó forma épica en tres cantares perdidos (uno de hacia el 974, otro de hacia 1250, y otro de hacia 1320) se conserva como relato en la *Primera Crónica General* (1289), en la *Crónica de 1344* y en una *Interpolación a la Tercera Crónica General*, además de ser recogida, en sus partes más patéticas, por romances, teatro, leyendas... Toda esta información, variada y compleja, fue compilada y ordenada por Menéndez Pidal en su completísimo e insuperable trabajo documental sobre dicha leyenda, *La leyenda de los infantes de Lara*.

Nosotros, para analizar la figura de Doña Sancha, madre de los infantes, como heroína vamos a tomar como referencia textual las narraciones de la 1ª C.G. y, sobre todo, el de la C. de 1344 que nos ofrece el compendio épico de Carlos y Manuel Alvar.

En ambos relatos, que podríamos estructurar en cuatro pasajes o episodios marcados por un conflicto central, que sirve de eje a cada uno de ellos: *el episodio del bobordo*, *el episodio del cohombro*, *la decapitación de los infantes*, *la ejecución del traidor*, los tres primeros nos ofrecen una relación de los hechos casi idéntica. Difieren, sin embargo, en la cuarta parte, que recoge el regreso a Castilla de D. Gonzalo con las cabezas de sus siete hijos, después de haberlas reconocido y llorado ante Almanzor; la decadencia en que cae la casa de Lara al carecer de un linaje que la defienda; la venida de Mudarra a Castilla y la recuperación del equilibrio perdido mediante su brazo justiciero, que de forma directa (matando él mismo a Ruy Blásquez), o indirecta (entregándose a Doña Sancha para que sea ella quien ejecute la justicia) permite el castigo del traidor Ruy Blásquez y de la instigadora de sus desafueros, Doña Lambra.

Esta parte final es mucho más novelesca en la C. de 1344, pero, a nuestro juicio, mucho más reveladora sobre el sistema de valores castellano que nos ocupa, ya que en ella vemos a una Doña Sancha heroína, juzgando con mano de una severidad sublime los desafueros cometidos contra

su linaje y, por tanto, será la que utilizaremos en el análisis que pasamos a desarrollar.

Apenas comenzado el relato en ambas crónicas, en el episodio primero, centrado en las bodas de Ruy Blásquez con Doña Lambra (que en nuestra cuatripartición de la Leyenda hemos llamado «el episodio del bohor-do»), se nos hace una semblanza contrastiva de las dos figuras femeninas que van a dirigir la trama, semblanza que las habilita para ser la antiheroína y la heroína de la historia.

De la novia, que, como es lógico, es la que primero aparece en escena, se nos dice que es «una dueña de muy grand guisa, et era natural de la Bureva, et prima cormana de Garçi Fernández» (Garçi Fernández es el segundo conde de Castilla, por lo tanto, doña Lambra está muy bien situada socialmente).

De doña Sancha, madre de los infantes y hermana del novio, el cronista que la presenta un poco después como tal nos dice: «avie una hermana muy buena dueña, et complida de todos bienes y de todas buenas costumbres (...), et era casada con don Gonçalo Gústioz el bueno, que fue de Salas, et ovieron VII hijos a los que llamaron los VII infantes de Salas».

En este primer cara a cara, que prepara los acontecimientos posteriores, evidentemente, Doña Lambra, como foránea, queda peor parada, en tanto que, en su presentación el cronista tiende a poner de manifiesto que sus cualidades no son auténticas, pues no nacen de ella, sino que le vienen de fuera, orientando ya al lector, a una determinada intelección del personaje: la de personaje vacío, sin sustancia propia, retrato que está muy en consonancia con el deprecio que Castilla siente por las mujeres estériles, mujeres que para su modo de pensar y sentir, son solo carcasa o apariencia de mujer, y por tanto son un auténtico peligro para sus fines expansionistas donde el crecer y multiplicar es lema fundamental.

Pero más que la figura de Doña Lambra, depósito de todos los contravalores castellanos y, por tanto, esencial para la trama en tanto que hace resaltar más los valores de la heroína, nos interesa el primer acercamiento al personaje de la ésta, de Doña Sancha, para comprobar cómo se realizan en su figura poética los valores esenciales que capacitan a un personaje épico femenino para ser heroico. Así, en primer lugar, se resalta su castellanidad esencial, pues procede del Alfoz de Lara, cuna de Castilla;

en segundo, se resalta su probidad y, en tercero, se resalta su séptuple maternidad.

Acto seguido, unas líneas más adelante, y en virtud de esa capacitación, ya la vamos a ver ejerciendo su papel de caudillo frente a su linaje, pues viene a la cabeza del mismo, presidiéndolo junto a su marido, cuando la familia de Lara se presenta en las bodas de su hermano en Burgos: «Et fue en estas bodas don Gonzalo Gústioz con dona Sancha, su mugier, et con aquellos sus VII hijos...». Sin embargo, aunque esta primera manifestación del caudillaje es mancomunada, o compartida por ambos padres, en tanto que es el matrimonio quien preside la llegada de la familia a las bodas, pronto la figura del padre se eclipsará en el relato para dejar a la madre, sola e imponente, dirigiendo, con mano firme, a su famoso, juvenil y valiente linaje, para que no se desmande de sus severos mandatos. Y así, cuando en la siguiente escena que nos relatan las crónicas, Ruy Blásquez propone a los jóvenes presentes en su boda una competición de bohordos, con un succulento premio, para rendir un último homenaje a la novia, sus sobrinos, la flor del Alfoz de Lara, en lugar de acercarse, como jóvenes aguerridos que son, a la glera para competir y homenajear a su recién estrenada tía, prefieren quedarse jugando al ajedrez en los salones haciendo compañía a su temerosa madre, de la que sabemos, por los romances, que detesta tales juegos porque en ellos se traban muchas peleas. Solo cuando doña Lambra, regocijada por el lance de un primo suyo, entra en los salones para echarse en cara a su cuñada, el pequeño de los hermanos reacciona y, ante lo que él considera una ofensa a su madre, acude a los tablados y hace un alanceo soberbio. Aunque esta rivalidad y sus causas se ponen más de relieve en los romances primitivos *Ya se salen de Castilla*, *Ay Dios que buen caballero*, y *A Calatrava la vieja*, que captan de un forma más plástica y directa tanto el poder de doña Sancha sobre sus hijos como la irritación de Doña Lambra ante los desaires que le hacen sus sobrinos por no molestar a su madre, nos parece que las crónicas, mucho más discretas, lo ponen suficientemente de manifiesto como revela el siguiente pasaje de la 1ª C. G.:

Mas una sedmana antes que las bodas se acabasen, mandó Roy Blásquez parar un tablado muy alto en la glera cerca'l río, et fizo pregonar que quienquier que l'crebantasse que l'darie ell un don muy bueno. Los cavalleros que se preciavan por alanzar fueron todos y allegados(...) Doña Llambra quando lo oyó et sopo que su

cormano Alvar Sánchez fiziera aquel golpe, plogol' mucho, et con el gran plazer que ende ovo, dixo ante Doña Sancha, su cunnada et ante todos VII sus fijos que seíen y con ella (...) et más valió allí el solo que todos los otros (...) ningún d'ellos non paró mientes en aquello que doña Llambrá dixiera, sinon Gonçalo Gonçález, que era el menor de aquellos VII hermanos. Et furtóse de sus hermano, et cavalgó sucavallo, et tomó un bofordo en su mano (...) et dio un tan grand golpe en él que crebantó una de las tablas de medio.

El final de este primer episodio del bohordo se remata con la ruptura del linaje, tras la pelea que mantienen tío y sobrino en la glera, pero, lo que a nosotros nos interesa resaltar del mismo es cómo, a través del liderazgo frente a los suyos, comienza a revelársenos en las crónicas el papel de heroína que ostentará doña Sancha en la leyenda, papel que se pondrá de manifiesto, sobre todo, cuando realice la función de juzgar los delitos cometidos contra sus siete hijos.

La trama, que prepara ese papel definitivo de juez implacable, es, como ya advertíamos, mucho más rica poéticamente en la *C. de 1344*, que en la *1ª C.G.*, de ahí que para ilustrarnos nos guíemos, a partir de ahora, por el relato de esta crónica, el cual nos cuenta cómo, después de perpetrada con éxito la traición contra sus sobrinos por Ruy Blásquez, las cabezas de los mismos son presentadas por Almanzor a Gonzalo Gustioz, quien, al reconocerlas, prorrumpe en uno de los plantos más patéticos y emotivos de nuestra literatura. Compadecido Almanzor, manda a una hermana suya que acompañe y consuele al dolorido padre, quien, en un arrebató de ira, engendra en la mora al futuro Mudarra. Después de este suceso, se acerca Almanzor a la prisión y deja en libertad a D. Gonzalo quien, después de despedirse de la mora embarazada y de dejarle un anillo para poder reconocer a su futuro hijo, parte para Castilla con la fúnebre carga de las cabezas de sus siete hijos y la del ayo que los guardaba, Munio Salido.

Se produce ahora el relato de la recepción de las siete cabezas por parte de Doña Sancha, y nos interesa demorarnos en esta relación porque será en ella donde descubramos de manera palmaria la esencial dependencia que tiene doña Sancha con la maternidad, y cómo esa función es su razón de ser y estar en el mundo. Esta información está magníficamente resuelta por el cronista a través de la simbología natural del amortecimiento.

Doña Sancha se amortece al descubrir decapitada la razón de su existencia, y ese amortecimiento momentáneo se prolongará en el resto del relato como una perpetua decadencia que deviene en el retrato de un matrimonio anciano, pobre y desvalido:

E mandó deçir don Gonzalo el atabud, et dixo a doña Sancha: Vet este presente que vos envía Ruy Vasques, vuestro hermano. Et abriéronlo, e vieron las cabezas. E tantoque las vio, conosçiólas luego doña Sancha e cayó amortescida en el suelo, et fincó por muerta una gran pieça (...); todos bivían muy pobre miente, en tal manera que se despoblavan los palaçios et las casas, e caíanse todos (...). E don Gonzalo Gustios tantas eran las lágrimas e el llorar que cada día tenían por sus fijos que non podía ya bien veer, e andaba con un palo en la mano...

La decrepitud de la casa de Lara y de sus fundadores toca fondo en la crónica con el relato arriba recogido. A partir de ahora se producirá un nuevo florecimiento de la misma, gracias a que Mudarra, el hijo engendrado en la hermana de Almanzor vendrá a Castilla y, después de ser prohijado por Doña Sancha, en una ceremonia imponente, en que doña Sancha oficia como la gran sacerdotisa de la maternidad, pondrá en manos de su nueva madre al traidor que atacó a sus hermanos para que ella ejecute en él su justicia:

...e reçibiólo por fijo como manda el fuero de Castiella; entonce tomólo, e metiólo por una manga de una califa de çicatrón que tenía vestida, e tirólo por la otra, e don Mudarra ovo nombre de allí adelante don Mudarra Gonçález...

El relieve ceremonial que en la crónica se otorga a la prohijación que, según nos dice el cronista, se rige por el fuero de Castilla, frente a la sencillez con que se relata el bautismo cristiano de Mudarra, «entonce lo batearon», pone en evidencia de forma bien explícita una serie de datos que conviene subrayar: el primero es la importancia que frente a lo religioso tiene lo político en Castilla; el segundo, la importancia que en la política castellana tiene la maternidad, en tanto que, en su Fuero, tiene asignada una ceremonia casi litúrgica (por lo teatral y lo simbólica), para la prohijación; el tercero es que en ese ceremonial la gran sacerdotisa que oficia el ritual es la mujer, quien vestida de ropas imponentes mima simbólicamente el acto del parto; el cuarto y definitivo, y que pone bien a las claras que quien manda, según

la ideología, el imaginario y la legislación castellana, en el linaje es la mujer, es que para que un hijo espurio del marido pueda ser incorporado a la familia, la última y definitiva palabra no la tiene el padre, sino la madre. Es doña Sancha y no D.Gonzalo quien ha de reconocer en ceremonia pública a Mudarra como hijo para que éste sea considerado como legítimo.

Además de las informaciones anteriores que el pasaje de la prohijación de Mudarra por doña Sancha nos ofrece, hay otra, la funcional que establece con el resto del relato cronístico, que para nuestro estudio es sumamente fundamental, pues es indicio claro de la fuerte carga poética que lo impregna. Así, este pasaje esencial, a la vez que corona míticamente el tema clave del relato, es decir, el canto al linaje, marca una inflexión radical en la trama en cuanto que incorpora a ella el tono mítico que la sitúa en el ambiente heroico en que se ha de desenvolver su final.

A partir de este momento, todo lo relativo a la mujer madre, a Doña Sancha, se desarrollará en clave hiperbólica, desmesurada. Nunca su figura serena e imponente había adquirido esos perfiles hieráticos, implacables, sobrehumanos de los que se comienza a adornar ahora. Es como si después de esta liturgia de lo maternal, su persona ya no se desprendiera de los ropajes sacerdotales, que de ahora en adelante la revestirán para desempeñar el último y definitivo papel que Castilla otorga y reconoce en sus héroes: el de juzgar.

Apenas prohijado por Doña Sancha Mudarra, los hombres del Alfoz de Lara, con éste a la cabeza, comienzan el rastreo, la caza del hombre, para aplacar a ésta diosa de la fertilidad sedienta de sangre. Don Rodrigo de Lara es perseguido y acosado como una fiera maligna, hasta que consiguen darle alcance. Entonces, cuando Mudarra, castellano reciente y, por tanto, ignorante aún del sistema de valores que alienta en Castilla, se propone rematarlo, Don Gonzalo frena su mano ejecutora para que se lo entregue a aquella a la que solo Castilla capacita para tal fin: la madre:

E quando don Gonzalo Gustios vio cómo Ruy Vasques era vencido, vínose a gran priesa para don Mudarra e dixol: «Fijo, ruégote que non lo mates, más líevalo a tu madre, doña Sancha , que soñaba que bevía de su sangre e será el sueño suelto».

Muy pronto el relato nos conducirá a la soltura, a la resolución o cumplimiento en la vigilia de las premoniciones soñadas por doña Sancha,

plena en lo relativo al linaje de los tintes sagrados de las sacerdotisas, cuando Mudarra ponga a sus pies a su malvado hermano chorreando la sangre de las heridas de la persecución:

Entonçe dixo don Mudarra a doña Sancha. «Señora, vedes aquí el traidor, agora lo mandat justiciär como vos ploguier». E el traidor çerró los ojos e la non quiso mirar, e cató doña Sancha dónde yasıá, e vio correr d'él sangr, e dixo: «Loado sea Dios, e grado e graçias aya por la merced que me fiso, ca agora será suelto el mi sueño, que soñé que bevía la sangre d'este traidor». Entonçe finco los inojos a par d'él para beber de su sangre, mas don Mudarra Gonçales la tomó por el braço, e levantóla e dixo: «Madre señora, non quiera Dios que tal cosa pase, que sangre de ome traidor entre en cuerpo atan leal e bueno como el vuestro; afeło en vuestras manos, mandatlo justiciär».

Esta desmesurada doña Sancha, sedienta de sangre, que se lanza al suelo a beber la que chorrean las heridas de su traidor hermano, rebosa ya por todos los registros de su figura el espíritu semidivino de los héroes. Nadie se atrevería a contemplarla como trasunto de un ser humano, pues la humanidad está transcendida en ella por la fiereza implacable de los dioses, por esa fuerza que admira y espanta a la vez, que sobrecoge.

Pertrechada de este halo heroico se dispondrá a juzgar los delitos contra su linaje, a imponer el castigo adecuado a tanta traición y a tanta saña, y como semidiosa, inspirada del espíritu divino, contempla los acontecimientos desde el origen, dotándolos de una causalidad lejana que, además de tener una enorme fuerza poética, sirve al cronista para cerrar de forma ejemplar su relato; y así, el tablado en el que se inició el relato jugando se convierte, ahora, en el cadalso en el que se ejecuta al traidor. Bromas y veras se entretujan así, en un mismo escenario sobrecogedor que simboliza la brutal incardinación entre juego y juicio de esta Castilla primitiva, que define su ser poético entre las bodas con la vida y las bodas con la muerte:

E los unos desían que los miembros le cortasen, e los otros desían que lo quemasen, e los otros que lo apedreasen; e doña Sancha dixo que lo agrade a todos aquellos que desían, «mas pero esta justicia quiero yo faser de toda mi voluntad, e queriendo Dios e don Mudarra, yo quiero agora ser alcalle d'este fecho; e quiero en estas bodas faser un tablado, por que la traición que él fiso fue començada sobre

alanzar a tablado en Burgos quando él casó con doña Llambra » (...) Entonce mandó poner dos vigas juntas, alçadas en medio de un campo, e mandó allí colgar el traidor por so los braços e por los pies, e mandó que los que eran parientes de aquellos que murieran en la batalla con sus fijos e otros quales quier a qui él mal mereciese, que viniesen lançar con dardos o con asconas o con varas de lançar, o con otras armas quales quier, en tal manera que las carnes del traidor fuesen todas partidas en pedaços, e desque cayese en tierra, que entonce lo apedrea-sen todos...

Frente a la fuerza desmesurada de que hacen gala las heroínas de las gestas castellanas a la hora de ejercer sus competencias como tales, los personajes masculinos se nos aparecen adornados de la virtud de la mesura, en el momento de desarrollar el designio heroico que Castilla les atribuye, como caudillos y jueces de hombres libres dueños de sus destinos. Como contrapartida, las cualidades que los identifican como personajes épicos, es decir, como personajes representativos del sentimiento colectivo castellano, resaltan en ellos de una forma extraordinaria, casi hiperbólica, en tanto que su conciencia de ser individuos libres (de condición y de iniciativa), se superpone, en sus figuras y en sus aventuras poéticas a cualquier otra instancia.

No obstante, aunque algo más desdibujada y menos intensa que en las heroínas, se desarrolla en ellos, a lo largo de las acciones épicas que llevan a cabo en sus cantares, la función heroica, que los eleva, si no un codo, al menos un palmo, por encima de sus coetáneos mortales. Podríamos decir que sus figuras poéticas son menos semidivinas por la fulguración excesiva de episodios concretos, como pasa con las heroínas, que por la constancia y determinación con que prosiguen su designio épico castellano con empeño extrahumano, en tanto que su esfuerzo en la prosecución del destino que se trazan no admite la debilidad humana del desaliento.

La fulguración espectacular y la constancia extrahumana son los rasgos que caracterizan y diferencian la proyección poética de la heroicidad femenina y masculina en las gestas castellanas. Por tanto, en lo relativo a los héroes, la aproximación analítica, que nos parece más oportuna y acorde con su desarrollo literario, es la valoración completa de su trayectoria, en lugar de aplicarnos a episodios puntuales, marcados por su patetismo hiperbólico, como ocurría en la anterior investigación sobre la heroína centrada en Doña Sancha, madre de los siete infantes de Salas.

El *Cantar de mio Çid*, consagración épico-heroica de Castilla al modelo humano masculino en que se contempla poética, inicia sus tiradas en una especie de *in medias res*, consecuencia afortunada de la pérdida de la primera hoja del códice, y decimos afortunada, porque no nos parece posible concebir un comienzo más patéticamente idóneo para el comienzo de un cantar de gesta castellano, conocido su sistema de valores, que el *Cantar* nos ofrece.

Así, las primeras tiradas nos presentan la paradójica situación de un hombre libre, pero no tanto por su propio deseo, como por haber sido condenado a una libertad no querida, porque es debida al destierro al que el rey de León le ha condenado en virtud de una de sus prebendas con relación a sus vasallos: la ira regia.

No parece que se requieran especiales habilidades deductivas para hacer una exégesis puntual sobre la identidad entre hombre y pueblo, que el *Cantar* desde sus inicios nos ofrece. Así, este Çid de las primeras tiradas, obligado a ser libre y dueño de su destino, merced a las prerrogativas del rey de León, no puede dejar de recordarnos el mismo surgir de su pueblo, Castilla, que nace de una zona desterrada, alejada de la corte regia, y que tiene que tomar la iniciativa de conducir su destino, de forma no voluntaria, sino obligada por el destierro, por el abandono a que la tiene sometida la lejana León.

Por tanto, esa identidad entre personaje y pueblo, que considerábamos uno de los rasgos esenciales en Castilla para erigir a sus personajes épicos como héroes, queda de sobra reflejada en estos primeros versos del cantar.

Habrà que determinar, a partir de ahora, el resto de los condicionantes exigidos, según nuestra investigación, para adquirir tal condición, como son la probidad, la elección del héroe por parte de los suyos como su líder, y, finalmente, el designio que como hombre se le propone en el destino de Castilla: el engrandecimiento territorial.

El primero de ellos, el de la probidad del personaje, nos ofrece un tratamiento sumamente complejo en el *Cantar*, pues, por un lado, se plantea como un nudo de enigmas en sus primeras tiradas, en tanto que sabemos, por boca del Cid y de los suyos que ha sido injustamente castigado, merced a que el rey ha hecho caso de las insidias que enemigos del personaje han propalado, pero no sabemos ni quienes son estos enemigos malos del mismo, ni la cusa del destierro y, por tanto, tampoco sabemos hasta qué punto el rey ha sido injusto con el Cid al hacer uso contra su vasallo de la ira regia, perplejidad que se pone de manifiesto en el *Cantar* a través de la

famosa frase que se convierte en *leit-motiv* del mismo: ¡Dios, que buen vasallo si oviese buen señor! La resolución de este nudo de enigmas que tejen la intriga del *Cantar* desde sus primeras tiradas, se nos irá revelando paulatinamente a lo largo de la trama, donde llegamos a saber que don Rodrigo ha sido castigado por haber sido acusado de quedarse con las parias moras, que esa acusación es falsa, porque no dispone de ningún dinero, que el personaje no solo es probo, sino que, además, es muy capaz de ganar con su esfuerzo guerrero y por sí solo todas las parias moras que quiera, pues al final del primer cantar el Cid ha conseguido convertirse en el señor de las parias moras de Levante y, finalmente, comprobamos la debilidad del rey a la hora de dejarse seducir por la alta nobleza que le rodea cuando se trata de asuntos cidianos, con lo que llegamos a la constatación, como el propio rey llega, de la injusticia que ha perpetrado en su fiel vasallo al desterrarlo.

Además de probo, el personaje ha de ser prudente y mesurado en sus decisiones, como los antiguos jueces, y no hay duda de que lo es, pues también se pone de relieve a lo largo del poema que siempre, antes de realizar una acción cualquiera, por pequeña que sea, explica y consulta a los suyos sobre sus proyectos y sobre la mejor forma de llevarlos a cabo, tanto si son mínimos, como asentarse en un lugar concreto, como si son de envergadura media, como tomar una plaza por asalto, o de gran envergadura, como entrar en combate directo con ejércitos enemigos.

También ha de ser elegido por los suyos, y esta es otra de las notas que se evidencian de forma decidida en el *Cantar*, pues constantemente, casi de forma obsesiva, se hace mención de los hombres que se suman al Cid, o recuento de cómo han aumentado sus tropas. Esos hombres que libremente se suman a su mesnada, convirtiéndola poco a poco en ejército, no se verán defraudados, pues, si siempre, en cada batalla, les corresponde una parte suculenta del botín, que, según la codiciosa mirada del juglar, los hace ricos, cuando el Cid llega a la cima de su gloria, es decir, cuando conquista Valencia y se convierte en príncipe de la tan deseada ciudad, su ascensión social se extiende a sus tropas, haciendo que los infantes, los combatientes a pie, asciendan a la categoría de caballeros, asciendan, por tanto, según el fuero de Castro, a nobles.

Finalmente, como personaje masculino, su participación en el destino de Castilla le obliga a realizar una tarea, la de engrandecer el territorio,

mediante la habilidad en la guerra de frontera. Esta cualidad es tan constante en el personaje, sobre todo en su primera trayectoria bélica, que casi la podríamos tomar como ilustración para un tratado sobre la guerra medieval, pues ni uno solo de los procedimientos bélicos que aparecen en los manuales militares de la época deja de contemplarse en la amplia y variada ejecutoria combativa del personaje. Ahora bien, aunque el desarrollo de sus hazañas nos ofrezca un panorama completo sobre el ejercicio militar de su momento, donde más resalta su personalidad bélica es en la astucia con la que planea sus ataques para sacar el máximo rendimiento tanto a hombres como a pertrechos militares, como buen castellano de frontera que es y que está habituado a enfrentarse con pocos efectivos a poderosos ejércitos.

Sobre todos estos rasgos imprescindibles y que identifican al Cid como proyección épica de los suyos, se superpone, en la primera parte de su itinerario poético, la condición de ser caudillo, yendo siempre a la cabeza de los suyos, tanto en el combate, como en el consejo, o, como en el gobierno, una vez asentados en Valencia. Quizá sea justamente en Valencia, en la descripción de un episodio de la vida cotidiana, que parece anecdótico, pero que no lo es, donde mejor se nos revele el sentimiento que los hombres del Cid tienen de su señor como caudillo heroico. Es el famoso episodio del león que se escapa de la jaula mientras el Cid duerme la siesta. Sus yernos, salidos de la más rancia nobleza castellana, huyen despavoridos y se ensucian sus ropas con vergonzosas manchas. Pero el héroe, al que despierta el escándalo que discurre a su alrededor, se levanta tranquilo y reduce a la fiera con su sola presencia, trayéndolo de su mano como si fuera un simple perro. La simbología del león, el rey de los animales humillado ante la mano firme del guerrero impertérrito, es tan explícita en su dimensión heroica que no merece más comentario.

La faceta del Cid como caudillo de los suyos es, como decíamos, permanente en el *Cantar*, pero, de la misma forma que ocurría con el personaje femenino en la *Leyenda de los siete infantes de Salas*, viene a ser una preparación para que desarrolle su faceta como juez. A ella acudiremos en el último de los cantares, cuando le veamos asistir a las cortes que el rey convoca ex profeso en Toledo, a fin de determinar, juzgar y condenar como delito el agravio que contra él y los suyos han cometido los infantes de Carrión al maltratar a sus esposas (las hijas del Cid) y dejarlas abando-

nadas medio muertas en el robledo de Corpes, pues aunque sean otros los jueces, es el Cid quien realmente preside majestuoso el acto de juzgar, llenando la sala con su aspecto imponente y sobrecogedor, previamente estudiado para impresionar al auditorio (no olvidemos la demora en la que se recrea el juglar al describir la cuidada vestimenta que el Cid se pone para la ocasión y en cómo alecciona a sus hombres para que la entrada, flanqueada por los suyos, sea un auténtico espectáculo).

Así entra el Cid en las cortes toledanas a pedir el derecho que como noble, aunque de la escala más baja, se le debe, reivindicando la categoría de su clase social, que basa su situación de poder en el esfuerzo, no en el linaje, y que no está dispuesta a que los infantes de Carrión, por muy infantes y muy de Carrión que sean, disfruten de su poder y sus bienes, después de despreciar a sus hijas, revestido de solemnidad, con unas barbas tan largas como simbólicas, que asombran y admiran al concurso. Y ya en la corte, su figura envuelta en una capa de oro, que lo enmarca en una aureola heroica, lleva la voz cantante en el foro, pidiendo cuentas, y exigiendo derechos, tan nuevos como necesarios, y es su talento fronterizo, avezado en la estrategia de la lucha desigual, quien dirige, con magistral pericia, el ritmo de las acusaciones contra las viles acciones de la alta nobleza, que, merced a sus palabras, cobran la dimensión delictiva de que están cargadas.

Ahora bien, como compete a su función en el destino de Castilla, que es la de defender el patrimonio, el Cid, en sus alegatos, empieza sus acusaciones reivindicando el poder (espadas) y el dinero que ha entregado a los infantes, y que estos, al despreciar a sus hijas, también han despreciado y solo, cuando la parte que le compete está satisfecha, se queja ante las cortes de la infamia que se ha cometido contra su linaje. En lo que atañe a tal infamia, él se lava las manos, no es su competencia juzgarla, eso correspondería a la mujer. Pero sí es competencia de los suyos vengarla, de ahí que sus caballeros reten a duelo a los infantes tachándolos de menosvaler, para que no puedan escabullirse. Curiosamente, no será mediante el juicio, es decir mediante la elocuencia razonadora, sino mediante el duelo, es decir, mediante el juicio divino, como se decida la culpabilidad de los infantes, quienes, en su derrota, se reconocen reos del menosvaler del que les acusan sus retadores, por haber maltratado a dos buenas mujeres

Y para que no quede duda de la importancia que tal hecho reviste, el juglar, por si no nos hemos percatado de la misma, remata, a modo de coro-

lario conclusivo del episodio y casi del *Cantar*, una moraleja, que es un deseo en la Castilla de los cantares, que quien a buena dueña maltrata y la deja después, merece que le pase lo mismo que a los infantes o sino algo peor.

Uno de los documentos artísticos que considero más reveladores sobre el sentimiento que la Castilla imperial tuvo sobre su trayectoria heroica es el Arco de Santa María de Burgos. Se trata de una edificación del siglo XIV reformada en el año 1536 en honor de Carlos I, por los arquitectos Felipe Bigarny, Francisco de Colonia y Juan de Vallejo, quienes la configuraron como arco triunfal. Y es revelador este Arco, porque en este monumento pétreo a la Castilla triunfadora del siglo XVI se proyecta, a través de la disposición que en él se otorga a las figuras heroicas que lo constituyen, el proceso ascensional de un pueblo que, desde sus orígenes más remotos, que podemos constatar a través de leyenda y poesía, se trazó con claridad un destino: crecer siempre en hombres y en tierra. De ahí que su descripción pueda servirnos como ilustrativa conclusión de este trabajo. Asentando las columnas que sujetan el arco se encuentran dos figuras sedentes vestidas de ropas moras: son los dos alcaldes, Laín Calvo y Nuño Rasura, que ponen de relieve, en el nombre (al caid: el juez) y en las vestimentas, el ambiente fronterizo moro en el que surgieron sus figuras, al igual que la Castilla naciente. Sobre cada uno de ellos se asienta un personaje, un héroe: sobre Laín Calvo, vestido de guerrero, aparece el Cid, poniendo de relieve que es la guerra de frontera quien le instituyó como tal para su pueblo; sobre la de Nuño Rasura, emerge, vestido de civil, el conde Fernán González, simbolizando también mediante sus ropas, la condición política de su heroicidad. Aparecen, a continuación creando el arco otras figuras masculinas que no nos interesa estudiar en este trabajo, aunque sí nos interese destacar que corona el arco la efigie del emperador Carlos V (símbolo del Imperio en que nunca se pone el sol: consumación gloriosa del éxito expansionista que el pequeño rincón que era Castilla se trazó como destino histórico). Sin embargo, aunque el emperador corona la disposición de las figuras que componen la arquitectura del arco, no es él quien lo preside y remata, pues por encima de toda esta pirámide masculina se alza con su hijo en los brazos, la figura de la virgen madre, la figura de Santa María, clarísima revelación, a mi juicio, sobre el lugar que la maternidad ocupa en el sistema de valores castellano, pues para homenajearla se la diviniza.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C. y M., *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra, 1997.
- DEYERMOND, A. D., «La sexualidad en la épica medieval española», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), págs. 767-786.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, Espasa Calpe, 1971.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de mio Cid, Texto, gramática y vocabulario*, 3 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Reliquias de la Poesía épica Española*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1951.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. y GRASSOTTI, G., «Despoblación y Repoblación», cap. I, del tomo VII, de la *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.