

NOTA BIBLIOGRÁFICA

EL CANTAR DE MIO CID Y SU SUPUESTA AUTORÍA ÁRABE

EL CANTAR DE MIO CID AND ITS SUPPOSED ARABIC AUTHOR

LUIS MOLINA Y ALBERTO MONTANER

OLIVER PÉREZ, Dolores, *El Cantar de Mío Cid: génesis y autoría árabe*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2008, 410 pp.

Cuando una teoría innovadora, que rompe con lo establecido y propone revisar todo lo aceptado con anterioridad, surge del descubrimiento de datos hasta entonces desconocidos o de la aportación de nuevas pruebas dignas de ser tomadas en consideración, la crítica a la que debe ser sometida esa teoría tiene unos límites claros y bien definidos, pues se centrará primordialmente en comprobar que el nuevo dato es fiable, que ha sido interpretado correctamente y que las conclusiones a las que se ha llegado gracias a él son válidas. Pero en otras ocasiones las teorías innovadoras son el resultado de un voluntarismo indómito que pasa por encima de convenciones científicas e incluso lógicas para llegar a resultados que, para sorpresa de ingenuos, coinciden punto por punto con lo que el autor había previsto hallar. Lo que ocurre es que, para alcanzar esas conclusiones, se ha prescindido de los datos fehacientes, de las pruebas irrefutables, de los hechos incuestionables, que han sido sustituidos por un abrumador acopio de indicios evanescentes y coincidencias anecdóticas, en un vano intento por vencer la resistencia del lector escéptico, sin reparar en que difícilmente una andanada de pompas de jabón, por muy copiosa que sea, puede derribar el muro de la incredulidad. El problema para el crítico que debe juzgar un trabajo de esas características no es demostrar la inconsistencia de esas argumentaciones, por lo general tan endeble que ceden al primer soplo; el riesgo que corre es enfangarse en la ciénaga de la nimiedad hasta la extenuación, intentando rebatir tanto razonamiento extraviado, de forma que, una vez cumplida esa tarea y cuando cree haber socavado los cimien-

tos de la peregrina teoría, comprueba con frustración que sus esfuerzos han servido de poco porque no había cimientos que socavar: todos esos argumentos, pruebas y evidencias, formados de material deleznable, no tienen en realidad una función estructural, sino que son elementos decorativos que enmascaran el hecho de que el paso de teoría descabellada a conclusiones inaceptables se ha producido por medio de un salto en el vacío. Por ello, aunque el crítico haya desmontado uno por uno los ladrillos que había supuesto que eran la base sobre la que se asentaba el edificio, éste seguirá en pie incólume, inmutable, porque lo bueno que tienen los argumentos inanes es que, aunque no sirvan para demostrar una teoría, tampoco la invalidan cuando son refutados. Tal vez por eso son tan utilizados.

El Cantar de Mio Cid: génesis y autoría árabe es un eminente ejemplo de esa forma de enfrentarse a la investigación. Por ello cometeríamos un burdo error si descendiéramos a la discusión por menudo de tantas etimologías arriesgadas, peregrinas propuestas de calcos lingüísticos, traducciones hábilmente encauzadas y rentables correcciones en la lectura de textos, por no hablar del constante recurso a unas supuestas virtudes beduinas que caracterizarían al personaje literario del Cid. Resistamos, por tanto, el poderoso impulso de enzarzarnos en escaramuzas de victoria fácil pero magro botín y centrémonos en la crítica de la tesis que la autora defiende: el *Cantar de Mio Cid* es obra de un autor andalusí, Abū l-Walīd al-Waqqasī, que residía en Valencia cuando la ciudad fue tomada por las tropas del Cid y que falleció en Denia en junio de 1096. En esos dos años justos que transcurrieron entre la toma de Valencia (junio de 1094) y el fallecimiento del supuesto autor del *Cantar de Mio Cid* se habría elaborado el poema, en el que al-Waqqasī, convertido en amigo íntimo del guerrero castellano, cantaría las alabanzas del nuevo señor de Valencia, tal y como tenían costumbre de hacer los poetas cortesanos árabes en los panegíricos que dedicaban a sus soberanos. Este planteamiento es, de partida, tan asombroso e increíble que invita a no tomarlo en consideración y a olvidarse de él lo más rápidamente posible, pero la actitud de mirar hacia otro lado cuando opiniones tan discutibles como ésta se difunden en medios científicos lleva a resultados indeseados. De hecho el caso que nos ocupa es un buen ejemplo de ello: si los diversos trabajos que la autora ha ido publicando anteriormente, en los que esbozaba ya las líneas básicas de su teoría, hubiesen sido sometidos a una crítica seria y sin miramientos, tal vez ello hubiera ayudado a que la investigación se encaminara por senderos menos descarriados. El silencio, unas veces despreciativo, otras cómplice, los comentarios no favorables, pero sí condescendientes, las valoraciones “democráticas” que presentan en un plano de aséptica igualdad todas las opiniones, tanto las fundadas como las disparatadas, todas estas actitudes conducen a perpetuar los errores, a alentar a los extraviados para que porfíen o profundicen en sus dislates y a sembrar la confusión en los lectores no especialistas, que se debaten entre la fatal atracción que susci-

tan las hipótesis innovadoras y espectaculares y las lógicas sospechas que las mismas despiertan. Como, por otra parte, los medios de comunicación muestran una irresistible tendencia a prestar atención a todo lo que se presente con colores llamativos y trazo grueso, el resultado es que las teorías estridentes, por discutibles que sean, gozan de una especial difusión en ámbitos no académicos sin que el mundo científico manifieste el menor interés en contrarrestarlo. Preciso es, por tanto, que quebramos ese silencio para que no pueda ser confundido con aquiescencia.

Como antes apuntábamos, nos limitaremos a criticar la línea general de la argumentación y dejaremos de lado la discusión sobre los argumentos concretos, por ser en su mayoría irrelevantes para el objetivo perseguido por la autora y, por ende, para el nuestro. Ello no debe ser interpretado como una descalificación total ni, menos aún, como una aceptación integral de tales argumentos. Hay algunos que merecerían una mayor y mejor atención por ser elementos útiles para profundizar en las relaciones entre las literaturas araboandalusí y castellana, pero en su mayoría están tan mediatizados por el afán de obtener pruebas favorables a la teoría defendida en la obra que acaban convertidos en meros fuegos de artificio.

Uno de los aspectos que más llaman la atención en *El Cantar de Mio Cid: génesis y autoría árabe* es su estructura organizativa, la forma en que la autora ha dispuesto la presentación de sus razonamientos y la exposición de las pruebas. En un trabajo científico típico el proceso argumentativo sigue un orden lógico y clarificador, que no siempre ha de ser el mismo porque las diversas disciplinas, el distinto tipo de material utilizado, incluso la certidumbre de los resultados logrados, condicionan en cierta medida el orden en el que la presentación de datos, su manejo y su proceso han de ser colocados. Lo que no es muy frecuente es que el patrón que se siga para estructurar el trabajo sea el autobiográfico (en palabras de Dolores Oliver –p. 8–: «Este libro se divide, pues, en cuatro partes que corresponden a cuatro etapas de nuestra vida, aunque ello no supone el limitarnos a ofrecer en cada una de ellas los trabajos realizados en dicho periodo»). Tal vez esta peculiar organización del libro no sea la más habitual para trabajos de tipo académico, pero lo cierto es que en este caso es la que mejor se acomoda a las características del que nos ocupa. Porque lo que nos ofrece Oliver no es exactamente un hallazgo científico sino una revelación, una revelación que va abriéndose camino en la mente de la autora hasta manifestarse, ya libre de toda molesta duda, en el último capítulo, en el que se nos desvelan todos los misterios que hasta este momento había guardado celosamente el *Cantar de Mio Cid* y conocemos por fin quién fue su autor, dónde lo compuso, cuál era el auditorio al que iba dirigido, qué razones lo llevaron a hacerlo, en qué fecha se recitó por primera vez. En ese punto cobran sentido muchos de los pasos que se iban dando en los capítulos anteriores y que, en su momento, nos parecían erráticos y vacilantes: aquel tropezón lógico, ese resbalón filológico, ese otro paso en

falso histórico, todos esos aparentes traspiés no eran tales, sino forzados cambios de rumbo, hábilmente enmascarados, que conducían hasta el punto de destino previamente decidido.

La obra se halla dividida en cuatro “períodos”, referidos a sucesivas fases de la vida científica de la autora, cada uno de los cuales representa una etapa en el proceso de confirmación de las sospechas que, desde muy joven, anidaron en su espíritu.

En el primer “período” se pretende demostrar que el Cid del *Cantar* «estaba más cercano al mundo oriental que al occidental» (p. 13), partiendo de la percepción de que el héroe «no actuaba como un caballero hispanogodo sino como un auténtico jefe tribal» (p. 12). A lo largo del trabajo de D. Oliver se emplea con insistencia la oposición caballero hispanogodo/beduino, conceptos que resultan chocantes aplicados a realidades de finales del siglo XI (momento en el que, según la autora, se compuso el *Cantar de Mio Cid*). Las características de la personalidad “beduina” que cree hallar en la figura del Cid son tan numerosas como inasibles, y sirva como ejemplo la relación que Oliver hace de las virtudes que «desde tiempos inmemoriales adornaban a los beduinos: generosidad, coraje, inteligencia y mesura» (p. 15). Pretender que todas estas virtudes son exclusivas de los beduinos implica suponer que en otras sociedades o culturas el valor o la inteligencia son, si no defectos, sí valores de escasa relevancia. Pero si este argumento sobre la “beduinidad” del Cid no fuera por sí solo lo suficientemente pasmoso, el efecto se acrecienta cuando comprobamos lo que significa para la autora el término “beduino”: «Estamos ante la traducción de *'arabī*, voz que para los historiadores andalusíes no refleja la pertenencia a un territorio sino la adopción de una postura vital muy particular. Es decir, el beduino es un árabe que frente a otros hombres de su misma etnia sigue apegado a viejas tradiciones y continúa defendiendo ideas y comportamientos propios de una sociedad tribal aún viva en tiempos del Campeador» (n. 2 de p. 15). Es difícil condensar en tan pocas líneas tanta afirmación gratuita, imprecisa o errónea —empezando por la confusión entre *'arabī* y *a'rābī*—, clara muestra de que, desde las primeras páginas, el objetivo es decididamente moldear la realidad, porque no sólo interpreta a su antojo los rasgos definitorios del personaje del Cid para que se adapten al modelo que le interesa, sino que también inventa el modelo, de forma que, teniendo completa libertad para caracterizar los dos términos de una comparación, es imposible que no se obtengan los resultados buscados.

Ciñéndose escrupulosamente a esta pauta de actuación, Oliver nos va desgranando el interminable rosario de paralelismos que encuentra entre el comportamiento y la mentalidad del Cid y de los beduinos: su mesnada funciona exactamente igual que un grupo tribal beduino, cohesionado por la tanta veces mentada en vano *'asabiyya*, que incluso cuenta con su propio cantor que «ha de inmortalizar las hazañas del grupo al que sirve» (la personalidad de ese bardo sólo nos será revelada al final del libro) —aun-

que no dice mucho del nivel de la tribu del Cid el hecho de que el poeta «cuya misión era narrar las gestas guerreras de su clan» permaneciera «en nómina» apenas unos meses, entre la toma de Valencia y el momento en el que el poeta opta por abandonar la tribu y emigrar (o huir) a Denia-. Según la interpretación que se nos ofrece, el Cid se comporta como un auténtico *sayyid* por encima de los cambios en sus circunstancias vitales, porque, para Oliver, *sayyid* tiene, entre otras, dos acepciones que hacen al caso, señor tribal y rey de taifa; evidentemente el Cid sería un señor tribal durante su vagar por tierras fronterizas y un señor de taifa cuando se instaló en Valencia; afortunada casualidad que imaginamos que haría prácticamente inevitable que el Campeador acabara siendo conocido como el Cid (*sayyid*). Los indicios de la orientalidad del personaje cidiano se siguen acumulando: su concepto de la nobleza y del honor, su igualitarismo, su trato a los que están bajo su mando, su astucia, su apego a los agüeros. Desde cualquier perspectiva que se contemple la personalidad del Cid del *Cantar*, Oliver aprecia indiscutibles rasgos orientales, árabes o beduinos, con una obstinación que al principio asombra, luego divierte y, finalmente, se torna insufrible.

No podemos detenernos en analizar, ni siquiera superficialmente, los siguientes períodos y capítulos, en los que la autora pretende demostrar que la forma de guerrear del Cid es indudablemente beduina, que los redactores de las crónicas castellanas que prosificaron el *Cantar* lo sometieron a una censura estricta para que desapareciera todo rasgo árabe de la personalidad del héroe o que todas las teorías sobre la fecha y lugar de composición del *Cantar* y sobre su autor son erróneas.

Preparado convenientemente el terreno, el último “período” nos encamina ya decididamente a la resolución de la intriga que se ha ido tejiendo a lo largo de los capítulos anteriores, si bien Oliver se demora todavía un poco ofreciendo al comienzo de esta sección dos capítulos que, aunque se eleven un poco por encima del nivel general de la obra, no aportan nada especialmente novedoso. El estudio de las “Fuentes utilizadas para conocer al Cid histórico” (cap. VI) y la caracterización de ese “Cid histórico” (cap. VII), temas suficientemente tratados por la historiografía contemporánea, son, con diferencia, lo más serio de todo el trabajo, aunque no se libran de su cuota de interpretación personal con el objetivo de aportar pruebas en favor de la teoría defendida en el libro.

En los dos capítulos finales de la obra todas las divagaciones anteriores se convierten milagrosa y repentinamente en una teoría perfectamente estructurada y de una apariencia sólida y consistente. Poco importa que su ilación con todos los argumentos expuestos previamente sea inapreciable y que, por tanto, esté edificada sobre la nada; la dosis de voluntarismo que el entusiasmo de la autora le inyecta es suficiente para que un cascarón hueco adquiera la apariencia de un cuerpo sólido.

El resumen de su teoría sería éste: demostrado en los capítulos anteriores que el personaje del protagonista del *Cantar* es presentado por su autor con todos los rasgos del caballero árabe, tanto en su forma de pensar como en su actuación (especialmente en su forma de guerrear), rasgos que no sólo serían extraños en un ambiente cristiano, sino que incluso serían rechazables o censurables, hemos de concluir que tanto el autor como el público al que iría destinado debían ser andalusíes. Sólo queda por saber quién, dónde y cuándo se compuso el *Cantar* —y, ya puestos, por qué motivos y con qué objetivo—.

Ni que decir tiene que no existe la menor evidencia positiva que permita dar respuesta a esas preguntas; pero, como tampoco la había para llegar a la conclusión de que autor y auditorio eran andalusíes, superar ese obstáculo no le resulta difícil a Oliver. No vamos a comentar aquí todo el proceso lógico que desarrolla hasta alcanzar el final del camino, sino que nos limitaremos a resumir su resultado:

El Cid, tras la conquista de Valencia, deseoso de ganarse el afecto de sus nuevos súbditos, hace que un prestigioso alfaquí del lugar, al-Waqqāṣī, componga en su honor y para dignificar su figura un poema épico en el que se canten las hazañas del soberano de la ciudad. Ese poema es el *Cantar de Mio Cid*. Una vez cumplido el encargo de su señor, al-Waqqāṣī se retiró a Denia, donde fallecería al poco tiempo.

Dolores Oliver es consciente de que el texto que nos ha llegado del *Cantar* no puede ser el salido de la pluma del sabio andalusí, entre otras razones porque rebasaría los límites de lo ridículo el pretender que una obra escrita por un sabio arabomusulmán de finales del siglo XI y destinada a un auditorio arabomusulmán se había redactado en castellano. Pero, sin llegar a eso, Oliver parece apuntar la posibilidad de que, junto al texto árabe redactado por al-Waqqāṣī —en árabe clásico, vulgar o con versiones en ambos—, se elaborase en ese mismo momento una traducción al romance que sería la que le serviría a Per Abbat para plasmar la versión que nos ha llegado del *Cantar*. En cuanto al texto árabe de al-Waqqāṣī, se apuntan tres posibles formas literarias: el *jabar* histórico, la prosa literaria y la *ur̥yūza*; en algún momento parece inclinarse por la opción del *jabar* («el original, creado y recitado en Valencia, pudo ser una obra en prosa del tipo *ajbār*, aunque sería preciso partir de la suposición de que, al no ser transmitida por un tradicionista, como era usual, sino por un narrador popular, hubiera sido preparada para ser salmodiada» —p. 380—, lo que nos sume en la insatisfecha curiosidad de saber cómo se recitaba o salmodiaba un relato de *ajbār*; tampoco nos queda muy claro el papel “usual” de los tradicionistas en todo esto). Sin embargo finalmente no se decide por ninguna de las tres posibilidades, tal vez porque es difícil discernir cuál de ellas es la menos improbable.

Los razonamientos que respaldan esta teoría son, si cabe, más deslavazados que los empleados en capítulos anteriores. Tampoco en ellos nos hemos de detener, pero no nos podemos resistir a mencionar uno de los elementos

probatorios esgrimidos por la autora para poner de manifiesto las dificultades con las que se encontraría el traductor al romance del *Cantar*; para ilustrarlas analiza la versión árabe que hizo en 1995 al-Ṭāhir Makkī y comprueba «lo sencillo que resulta versificar en dicha lengua [árabe] un poema romance, debido a que las rimas surgen de manera natural como fruto del uso abusivo de pronombres afijos y de acusativos adverbiales» (p. 383).

Uno de los aciertos de la autora es no haber confundido casi nunca la figura del Cid literario con el personaje histórico. No es pequeño mérito, a la vista de que otros han llegado a encontrar huellas arqueológicas de la presencia del Cid en lugares mencionados en el *Cantar* y por los que nunca pasó en la realidad. Pero si aceptamos que la inmensa mayoría de los acontecimientos narrados en el *Cantar* son fabulosos o, en el mejor de los casos, son una versión profundamente deformada de la realidad, nos resultará evidente que su supuesta función de vehículo de propaganda cidiana dirigido a los habitantes de Valencia, que tienen ante sí al protagonista de las hazañas que se les están contando, quedará seriamente afectada, ya que los receptores del mensaje se darán cuenta en el mismo momento de escuchar el poema de que lo que les están contando, recitando o salmodiando no es más que una sarta de falsedades, con lo que el efecto perseguido quedará lejos de obtenerse. Oliver es consciente de esta dificultad; de hecho es tan consciente que recurre a un argumento idéntico para negar la posibilidad de que el *Cantar* hubiera sido escrito o recitado en Burgos algunos decenios después de la muerte del Cid, pues a los burgaleses de ese período «tendría que sonarles falsa esa dramática escena de la que sus antepasados fueron protagonistas, pues el no haber llegado a sus oídos rumor alguno del humillante trato recibido por el Cid en la capital castellana sólo podría significar que no era reflejo de un hecho real» (p. 299). Esa sagacidad que Oliver atribuye a los burgaleses, que les impediría aceptar como auténticas historias de hechos acaecidos en su ciudad dos o tres generaciones antes, no parecían tenerla los “moros” de Valencia que se emocionaban hasta «derramar lágrimas, al escuchar de boca del *rāwī* palabras del mismo poeta relativas a los padecimientos de su señor» (*ibidem*), sin apercibirse de que los hechos que les narran, sucedidos en ese momento o poco tiempo antes, no son ciertos, de que las batallas que tienen lugar a las mismas puertas de su ciudad no han sido como les están contando, de que los generales enemigos mencionados nada tenían que ver con los que asediaban la plaza, de que muchos de los inseparables compañeros del Cid nombrados en el *Cantar* ni siquiera estaban presentes, de que sus hijas no se llamaban Elvira y Sol, sino Cristina y María, ni se casaron con los infantes de Carrión –y, por tanto, no existió la afrenta de Corpes–, etc. Frente a los sagaces burgaleses, los cándidos valencianos constituirían el público ideal para recibir y aceptar la sarta de trufas paladinas que se quiere hacer pasar como relato histórico. Lo malo es que un público así ni existió ni existe.

La obra que estamos valorando tiene fecha de publicación de 2008, pero de la bibliografía citada se desprende que el trabajo debió de ser concluido tres o cuatro años antes. Por ello no se le puede reprochar el no haber utilizado la edición del *Cantar* de Alberto Montaner, aparecida en 2007, que cuenta con un magnífico estudio y una abrumadora anotación en donde Oliver hubiera encontrado la respuesta correcta y científica a muchas de las cuestiones que ella plantea en su obra y que resuelve de manera muy personal. Pero ocurre que buena parte de las aportaciones de Montaner se hallaban ya en una edición anterior, de 1993, con lo que resulta más difícil disculpar la importante y –vistos los resultados– trascendente omisión.

A pesar de todas las críticas que se pueden hacer a este libro, es indudable que en el haber de la autora debe apuntarse el entusiasmo y el esfuerzo que ha debido de empeñar para que esta obra vea la luz. Somos conscientes de que en los tiempos que corren publicar un trabajo de esta categoría es una labor ardua y complicada. O, al menos, debería haberlo sido.

LUIS MOLINA

En las líneas que anteceden, Luis Molina ha diseccionado con precisión milimétrica el *modus operandi* de Dolores Oliver en su volumen cidiario y “deconstruido” impecablemente una propuesta carente de base, hasta el punto de que en rigor poco me queda que añadir, pues suscribo punto por punto toda su exposición. No obstante, creo que se pueden añadir algunas precisiones sobre los problemas metodológicos subyacentes a la exposición de Oliver, porque no son inmunes a algunos de ellos otros autores que se han ocupado, desde posiciones en principio más sólidas, de las relaciones culturales entre Alandalús y los reinos cristianos de la Península Ibérica.

En este, como en otros casos (pienso, por ejemplo, en el de Juan Ruiz y su *Libro de buen amor*), se da una habitual confusión de tres planos distintos: el de la influencia de la sociedad y la cultura andalusíes sobre las cristianas peninsulares (que es completamente innegable), el de la influencia literaria árabe en determinadas obras de la literatura hispánica en romance (lo cual plantea más dudas, salvo cuando está bien documentada la existencia de traducciones que sirvan de intermediario) y el del influjo de esa situación a la hora de dilucidar la posible autoría de la obra (que es lo que usualmente da lugar a las tesis más originales, aunque por lo común escasamente viables). A grandes rasgos, la autora pasa de un estadio a otro de estos tres a lo largo de los trabajos aquí recogidos (puestos por orden cronológico, como corresponde al itinerario espiritual que representan, según ha subrayado Molina previamente). Así, lo que Oliver señala sobre paralelismos en la forma de combatir entre las batallas del

Cantar de Mio Cid y las tácticas árabes es sin duda cierto, si bien, frente a lo que dicha autora sostiene, lo que esto revela es que en la sociedad hispano-cristiana medieval se había producido un influjo muy notable de modelos andalusíes, al menos en determinados ámbitos, lo que ciertamente ya sabíamos, e incluso con un alcance muy superior al que Oliver detecta. En cambio, resulta más dudoso que (como previamente habían defendido Galmés o Marcos Marín, ambos citados en la bibliografía, pero apenas aprovechados en la argumentación) ese influjo se haya ejercido de literatura a literatura. Es decir, que las formas de la literatura heroica árabe hayan influido sobre las de la épica castellana. No sostengo que ese contacto sea completamente imposible (siempre que apelemos a motivos tradicionales que hayan podido transmitirse a través de material dialectal accesible a personas bilingües), pero todos los que se han señalado hasta ahora tienen también paralelos en la tradición románica, muchos en la germánica y en algunos casos en la eslava, e incluso en tradiciones más alejadas como las africanas o las del Extremo Oriente (todo lo cual ya está estudiado en bibliografía al alcance de cualquier estudioso), sin que haya razones de peso para dar la primacía a su coincidencia con la literatura árabe sobre otras. De modo que hablar aquí de influjos, en lugar de establecer paralelismos (en bastantes casos, sin duda poligenéticos) resulta extremadamente arriesgado.

Ejemplo palmario de esta actitud es todo lo relacionado con el *sayyid*, cuyas virtudes, aducidas como privativas de un modelo de comportamiento beduino, no son ni más ni menos que *loci communes* de casi todas las tradiciones heroicas. Podría objetarse que precisamente el sobrenombre del héroe, *Cid*, remite de forma expresa a ese referente árabe, pero se trata de un ejemplo paradigmático de este tipo de extrapolaciones. Como revelan la *Crónica de Castilla* y su muy difundida versión acortada, la *Crónica Particular del Cid*, esos cronistas medievales a los que Oliver acusa de haber “desarabizado” a Rodrigo Díaz sabían ya que dicho sobrenombre no deriva de la forma plena *sayyid*, sino de su forma contracta andalusí *síd*, empleada como título de respeto, según hoy se acostumbra aún para determinadas personas en el Norte de África. Por lo tanto, para explicar el alcance de dicho título no se puede partir de la carga semántica de la forma plena, *sayyid*, sino de la que corresponde a esa designación de cortesía o ceremonia, que, obviamente, tiene connotaciones de superioridad y dominio, pero está ya completamente desvinculada del viejo modelo del *sayyid* beduino. Para entendernos, sería como si, al encontrarnos con la expresión «El infante don Audalla» que aparece en varias ocasiones en el *Poema de Alfonso Onceno*, pretendiésemos que el mentado príncipe ‘Abd Allāh era caracterizado como un *dominus* o *dueño* en el sentido del poseedor de los derechos de dominatura en el seno del régimen señorial de los reinos cristianos, lo que a nadie se le escapará que es completamente gratuito, pese a que *don* sea una forma abreviada de *dominus*. Como es obvio, hacer

la operación inversa carece igualmente de fundamento, y siendo tal designación el único sustento positivo de la supuesta equiparación del Cid Campeador con un *sayyid* beduino, todo lo demás es sencillamente superfluo.

Llegados a este punto podemos admitir que el *Cantar de mio Cid* refleja (por vía indirecta, con total seguridad) la asimilación por parte de la cultura cristiana de toda una serie de elementos de la cultura árabo-islámica en su versión andalusí, e independientemente podemos señalar determinados paralelismos que, sin que haya pruebas para derivar unos de otros, sí resultan indicadores de que, por un lado, los modelos paradigmáticos del buen guerrero (caballero, *fāris*) no eran tan diferentes entre ambas culturas y, por otro, nos iluminan sobre el modo de elaboración de la propia literatura heroica. Ahora bien, si postular desde estos datos un reflejo directo de modelos árabes en el *Cantar* castellano ya es abusivo, de ahí a dar el salto a una autoría árabe media un abismo. Y desde luego, Oliver no construye el puente que lo salve.

Como Luis Molina ha puesto de manifiesto, el voluntarismo suplente aquí el raciocinio y, como de costumbre en estos casos, mientras se alegan argumentos que sólo tangencialmente apoyan la tesis defendida, se silencian o tergiversan los datos más elementales que la echan por tierra sin remedio. El caso más palmario se da, posiblemente, cuando Oliver se desentiende, por el fácil expediente de considerarlos «claras interpolaciones» (p. 162, *et passim*), de los flagrantes anacronismos del *Cantar* respecto de la época de Rodrigo Díaz, que no abarcan sólo algunas alusiones concretas, como la entronización imperial de Alfonso VII en 1137 (v. 3003), sino toda una serie de elementos que afectan a la cultura material, a la realidad institucional y a las mentalidades, bien dilucidados por la investigación previa y que hacen que, pese a las divergencias en los márgenes de datación defendidos por los diferentes estudiosos, no sea posible situar la fecha del poema sino a partir de 1150 y muy probablemente en los alrededores de 1200. Lo mismo sucede con los aspectos socioculturales de los que depende el planteamiento general de la obra, por ejemplo la división social entre hidalgos y villanos o la existencia de determinadas instituciones como la ira regia (o pérdida del favor del rey, que obligaba al vasallo a desterrarse) y el reto entre hidalgos (la acusación pública de un hidalgo a otro, que se solventaba mediante un combate judicial) que son completamente ajenos a la tradición islámica y corresponden a los elementos básicos que articulan respectivamente la primera parte del argumento del *Cantar* (el destierro) y la segunda (la afrenta de Corpes), con el añadido de que el reto no se formaliza, en la manera en que lo representa el poema, hasta la segunda mitad del siglo XII (en particular, en las cortes de Nájera de 1185).

Lo mismo sucede con la pretensión de que el texto se compuso en árabe y se tradujo al romance. Para empezar, y hasta donde se me alcanza,

no hay traducciones medievales versificadas de poesía árabe. Cayendo ésta fuera del interés de los traductores o, más bien, de sus patrocinadores, cuando ocasionalmente aparecen en textos cronísticos o de otra índole, los poemas se suprimen o se traducen en prosa. La materia que nos ocupa ofrece una buena muestra de ello en la llamada *Elegía árabe de Valencia* de al-Waqqaṣī, que en la *Versión sanchina* de la *Estoria de España* alfonsí (lo que Oliver, con terminología y planteamientos de hace tres lustros, sigue considerando *Primera Crónica General*) aparece traducida del árabe clásico al andalusí y de ahí al romance, en ambas ocasiones en prosa. Siendo esto así, postular no ya una traducción en verso de un poema árabe, sino la versificación romance de una obra árabe en prosa es otra hipótesis absolutamente gratuita. Pero esto es sólo la guinda del pastel, porque cualquiera que haya trabajado con los textos traducidos del árabe en la Edad Media puede advertir de un modo meridianamente claro que el *Cantar* no presenta los rasgos característicos de las obras trasvasadas de dicha lengua, ya sean los característicos de la literatura aljamiada, ya los propios de textos vertidos por los más cuidadosos traductores alfonsíes, que en todos los casos, por literalidad de las traducciones o por falta de competencia suficiente, presentan huellas indelebles de su origen, como puede advertirse comparando el *Cantar* con el trabajo de Galmés sobre la sintaxis de los mismos (del que Oliver cita la primera edición, de 1957, aunque sin mayor provecho) u otros trabajos sobre dichas traducciones. Tampoco el plano léxico da un solo indicio al respecto, pues ninguno de los arabismos del *Cantar* es privativo del mismo, ni siquiera es infrecuente; todos están bien documentados en otras fuentes castellanas medievales, ni los hay en una abundancia que resulte llamativa (algo que a Oliver, a quien se debe un interesante trabajo sobre los arabismos de la documentación latina castellano-leonesa medieval, no debiera habérsele escapado). Para acabar con este aspecto, hay que señalar que el argumento basado en el metro (avanzado ya por Galmés y Marcos Marín) tampoco se sostiene, por la sencilla razón de que no hay en él ninguna singularidad: toda la épica medieval hispana (y la románica de otras zonas) está en ese mismo tipo de metro, así como (en su versión de arte menor) en otros poemas basados en fuentes latinas (*Elena y María*) o francesas (*Santa María Egipciaca*).

Vayamos, para finalizar, a la supuesta identificación del autor. Incluso si todo lo anterior no hiciese inviable una autoría árabe, la atribución concreta a al-Waqqaṣī sería sencillamente arbitraria. Del capítulo IX, consagrado a dicho asunto, la parte dedicada a las supuestas relaciones entre Rodrigo Díaz y el erudito alfaquí (3.1 y 3.2) tiene mucho más de novela histórica que de auténtica historia, pues carece de todo apoyo positivo. Que el octogenario jurista andalusí aceptase el puesto de cadí de Valencia (seguramente como mal menor) no prueba en absoluto que estuviese en buenas relaciones con el nuevo señor de la ciudad, mientras que su pronta partida (huida, sería quizá más adecuado) a Denia revela que nada lo rete-

nía en Valencia, lo que es completamente incoherente con la amistad que Oliver supone surgida entre ambos personajes, sin prueba alguna (de no aceptar como verídica la inviable versión de la *Leyenda de Cardeña*, cuando cuenta la conversión del cadí y su bautismo como Gil Díaz). Afortunadamente, conocemos de primera mano la actitud del al-Waḡqaṣī histórico, en cuya citada elegía de Valencia considera al Cid una espantosa calamidad, calificándolo literalmente de *açaba almaçaor* “lobo rabioso”, así que no parece muy probable que luego cambiase de signo hasta el punto de componer casi cuatro mil versos (o su equivalente en prosa) en honor de quien había retratado sólo unos meses antes como un predador que se abalanzaba sobre Valencia como *alacet* “el león” sobre su presa.

Este es el tipo de cosas que sucede cuando se invierte el proceso metodológico correcto y se pretende dar sustento a una hipótesis ociosa: una explicación ha de plantearse para intentar resolver un problema o dar razón de un fenómeno, pero en este caso se ha inventado el problema porque se tenía de antemano una explicación que utilizar. Desde luego, el *Cantar de mio Cid* no puede entenderse sólo desde la óptica románica, pero eso pasa con toda la épica de frontera (asunto sobre el que en España hemos trabajado Eusebi Ayensa, Pedro Bádenas o yo mismo), lo que sin duda incide sobre la especial situación de las zonas fronterizas y obliga a plantearse los problemas del contacto cultural. En ese sentido, los primeros trabajos de Dolores Oliver sobre estos temas no carecen de interés y podrían haber resultado de mayor utilidad si no fuera porque estaban viciados de origen por una visión estrictamente difusionista de los motivos literarios (cosa que comparte con los trabajos de Galmés y Marcos Marín ya aludidos), con el agravante de que Oliver desconoce casi completamente la tradición románica y atribuye a influjo árabe cosas que no lo son o que no tienen por qué serlo. Finalmente, incluso esa llamada de atención sobre la necesidad de tener en cuenta el componente andalusí de la cultura hispánica medieval queda perjudicada en su trabajo, puesto que al plantear una propuesta tan inverosímil como la autoría árabe del *Cantar*, el lector medianamente sensato tiende a pensar que todo lo que ha planteado carece de validez, cuando no siempre es así, aunque sólo el especialista esté en condiciones de separar el poco trigo de la mucha paja. Lamentablemente, los medios de comunicación no se caracterizan por su sensatez y se han hecho amplio y favorable eco de una propuesta que, amén de pretenderse rompedora, es políticamente correcta, con el telón de fondo del supuesto “diálogo entre culturas”, con el curioso efecto de que esto venía a reivindicar a un personaje con frecuencia burdamente etiquetado como “cruzado”, cuando no directamente como “reaccionario”.

Sin duda, la figura del Cid fue poco a poco absorbida por la ideología de reconquista, pero se trata de una adscripción muy dudosa en el caso del personaje histórico y desde luego no aplicable al protagonista del *Cantar*, que pertenece a la estirpe de los héroes de frontera, lo que lo dota de una

cierta ambigüedad en sus relaciones con el enemigo (más bien, adversario), que es una de las cosas que ha despistado a Oliver a la hora de analizar el supuesto arabismo del poema. De este modo, paulatinamente apareció una visión de un Cid matamoros y salvapatrias que no guarda mucha relación ni con la historia ni con la primitiva literatura sobre el héroe. Finalmente, su uso como uno de los iconos de la España eterna y de sus valores tradicionales por parte del franquismo acabaron por empañar la percepción de lo que el personaje fue en vida y en el inicio de su trayectoria literaria. Pese a este lastre, que a veces le pasa factura, sobre todo cuando se le considera de forma completamente anacrónica como representante de un supuesto “imperialismo” castellano, en general el Cid goza de buena salud en el imaginario colectivo de nuestros días, sin que haga falta tergiversar para ello los datos disponibles.

Afortunadamente para el conocimiento histórico, por mucho que sea el vuelo de la fantasía de algunos autores, los hechos son tenaces y no se dejan obviar tan fácilmente. Y desde luego, entre ellos no se encuentra la autoría árabe del *Cantar de mio Cid*.

ALBERTO MONTANER