

**Armando López Castro**  
**María Luzdivina Cuesta Torre**  
**(editores)**

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**  
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

**VOLUMEN II**



UNIVERSIDAD DE LEÓN  
Secretariado de Publicaciones  
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán  
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

## CABALGAR POR LA MATANZA: SOBRE UN MOTIVO ÉPICO EN EL *CANTAR DE MIO CID*

Alberto Montaner Frutos

Universidad de Zaragoza

*A John Gornall, in memoriam.*

Dentro de la tradición épica, la presentación de los héroes cabalgando, solitarios o en grupo, por el campo de batalla sembrado de cadáveres, durante el combate o al terminar el mismo, da lugar a una imagen cargada de fuerza dramática. Como otros tantos momentos característicos de la acción épica, éste tiende, por un lado, a repetirse a lo largo de las diversas manifestaciones del género, y por otro a adoptar una presentación bastante semejante, aun sin llegar siempre a lo propiamente formular. Debido al primer factor, la cabalgada por la matanza constituye un *motivo*, entendiendo por tal toda unidad temática autónoma susceptible de selección en el eje paradigmático de la narración, independientemente de la función que desempeñe en la sintaxis narrativa, y que se actualiza en diversas obras y contextos. En virtud del segundo, adquiere la textura de la *escena formular*, una sección de lo que el oralismo (con escaso acierto terminológico) ha denominado *tema*, es decir, aquella unidad temática que, en cada repetición, experimenta un tratamiento parecido, mediante diferentes fases (llamadas a veces *motivos menores*, categoría a la que pertenecería el caso estudiado) que suelen aparecer en el mismo orden y que tienden a ser tratadas en términos similares (a menudo, con el mismo repertorio formulaico). Desde cualquiera de las dos perspectivas, la aparición en un poema de la acción descrita se inscribe en las coordenadas del estilo recurrente que caracteriza al género:

Les moyens techniques sur lesquels se fonde le style propre aux chansons de geste contribuent à mettre en place une écriture stylisée et une esthétique de la répétition. L'expression des cellules narratives se fait la plupart du temps au moyen de formules stéréotypées (dont chacune connaît un nombre parfois importante des variantes), associées le plus souvent selon des schémas récurrents qui constituent autant des motifs rhétoriques; ceux-ci se définissent donc comme le croisement entre stylisation et stéréotypie. (Boutet 1996: 9)

Respecto del motivo descrito, el elemento que más claramente participa de esta condición, a la que Zumthor (1987: 241) llamó «redundancia fuertemente funcionalizada y formalmente estilizada», lo constituyen las descripciones de la *matanza*, es decir, del campo de batalla sembrado de cadáveres, bien durante el encuentro, bien después de éste. Cuando la descripción es simultánea del combate, un elemento característico es la narración de los golpes que convierten la campaña en *matanza*, sembrando el campo de extremidades cortadas y de cuerpos mutilados. Sirva de muestra el pasaje del poema francés *Fierabras* (ca. 1180-1190), contemporáneo del cantar cidiano, en el que Oliveros, después de vencer al gigante que da título a la obra, resiste así al resto de las tropas turcas:

Kant l'entent Olivier, mout enn est engramis;  
Kè il ataint a coup, tout est de la mort fuis;  
Autresi les abat com li leuz la brebis,  
Mais paien si li ont sous lui Bauchent ochis.  
Kant le quens fu a terre, greins en fu et marris;  
Plus tost què omques pout, est em piez resailis.  
L'escu a embraichié, qui fu a or burnis,

Hauteclerc el poing destre, qui fu mout de haut pris.  
 Quë il ataint a coup n'em puet estordre vis;  
 Quel part qu'il omques torne, a les rains departis.  
 Autresi les detrenche, les cuvers maleïs,  
 Com fait li carpentier li arbrisseaux petis.  
 Mout se vengera chier anchois quë il soit pris. (*Fierabras*, vv. 1760-1772)

La versión castellana de la prosificación francesa del siglo XV recoge este pasaje de modo más explícito y menos metafórico:

Como Oliveros se vido a pie, quasi desarmado y solo entre tantos turcos, como lobo rabioso, sin esperança ya de bivir andava entr'ellos derribando cavalleros y peones, cortando braços y piernas, abollando yelmos y desguarnesciendo arneses, de tal suerte que todos ellos estaban muy espantados y temORIZADOS de sus bravos golpes. Mas acudió tanta multitud de turcos, que siendo ya cansado y en muchas partes su cuerpo ferido, que le derribaron en el suelo y, atadas las manos atrás, le pusieron en una azémilla. (*Historia del emperador Carlo Magno*, cap. XXVI, p. 484)

Pero el mismo cantar francés ofrece expresiones más directas, aun sin prescindir de las figuradas, como en el ataque de los doce pares contra el campamento del almirante Balan, que los tiene cercados:

Dont veïsez nos contes sor paiens desrengier,  
 A destre et a ssestre as brans les rans cerquier.  
 Qui bien est consuïz n'a le[i]ssir de plaidier!  
 Des mors et des navrés font toz les prés jonchier. (*Fierabras*, vv. 3404-7)

Aunque estas acciones son características de la lid campal, también se producen, con variantes específicas, en el asedio, como sucede en *La Prise d'Orange* (también coetánea del *Cantar de mio Cid*) cuando Guillermo y sus compañeros son sitiados en la torre marmórea de Gloriette:

Li Sarrazin sont orgueilleus et fier;  
 Bien les assailent a ·C· et a milliers,  
 Lancent lor lances et dars tranchanz d'acier.  
 Cil se deffendent com gentill chevalier;  
 Ces gloutons versent es fossez et es biez,  
 Plus de ·XIII· en i ont trebuchié,  
 Li plus halegres ot le col peçoïé. (*La Prise d'Orange*, vv. 865-71)

La variante extrema de esta situación la proporciona la espadada épica (vid. Boix 2005), es decir, el golpe de espada que derriba al contrario dividido longitudinal o latitudinalmente, que se encuentra ya desde los primeros testimonios del género:

La bataille est merveilluse e cumene.  
 Li quens Rollant mie ne s'asouret,  
 Fiert de l'espïet tant cume hanste li duret;  
 A ·XV· cols l'ad fraite e perdue;  
 Trait Durendal, sa bone espee, nue,  
 Sun cheval brochet, si vait ferir Chernuble.  
 L'elme li freint u li carbuncle luisent,  
 Trenchet le cors e la cheveleüre,

Si li trenchat les oilz e la faiture,  
Le blanc osberc, dunt la maile est menue,  
Et tut le cors tresqu'en la furcheüre.  
El cheval est l'espee arestüe ;  
Trenchet l'eschine, hunc ni out quis jointure,  
Tut abat mort el pred sur l'erbe drue. (*Chanson de Roland*, vv. 1320-34)

El tópic pasa de la descripción literaria a la representación plástica, aunque en este caso sea a través de una prosificación tardía (de ca. 1320), pero con una traducción gráfica extremadamente expresiva (en una copia iluminada entre 1459 y 1462):



Figura 1. Roldán parte por medio a Chernuble. Miniatura del *Miroir historial*, de Jean de Vignay (trad. del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais), Chantilly, Musée Condé, ms. 722.

Ejemplifican la pervivencia de este elemento, tanto en texto como en imagen, el siguiente pasaje del poema franco-italiano del siglo XIV *L'Entrée d'Espagne* y la miniatura que lo ilustra:

Quant Rollant a ouïe dou paiens l'amenace,  
Veillantins lui stratorne que contre lui s'avance;  
A onor ne se tient quant un seul turc le rape.  
A tutre ecvos celui que son morir portace.  
Veut ferir le mes Carles en l'eume sor la face,  
Auc ne le puet for fere vallant un cor de vace,

Mais le brant descendi que detrence la lace.  
 Dunc feri lui Rollant, malement le solace;  
 L'eume lui trence tot, ou reluit la topace;  
 La moitié de la teste o tot le destre braçe  
 Le fait voler au camp; or oiez que desgrace:  
 Satanas sa paroile que dou cors l'arme race. (*L'Entrée d'Espagne*,  
 CCCCLXVIIIa-1)



Figura 2. Roldán abate a Landrás de un tajo épico. Miniatura de *L'Entrée d'Espagne*, Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Fr.Z.21 (= 257), f. 210r.

Espadada épica y desmembramiento del enemigo se aúnan en otro pasaje del cerco de Gloriette en *La Prise d'Orange*, vv. 1004-17:

Li cuens Guillemes tret l'espee d'acier;  
Fiert un paien en travers par derrier,  
Ausi le cope comme un rain d'olivier;  
Sus el palés en chieent les moitez.  
Et Guillebert revet ferir Gaifier,  
Sus el palés en fist voler le chief.  
Et Guëlin ne fu pas esmaïé;  
Il tint l'espee, s'a l'escu embracié;  
Cui il consuit tot est a mort jugié.  
Paien le voient, si se sont tret arrier;  
En fuie tornent li cuvert losangier,  
Franc les enchaucent, li nobile guerrier;  
Plus de ·XIII· en i ont detranchiez.

En definitiva, el campo de batalla se va cubriendo de cadáveres abatidos conforme avanza el combate, hasta convertirse en la *matanza* propiamente dicha:

Li quens Rollant par mi le camp chevalchet,  
Tient Durendal, ki bien tranchet e taillet,  
Des Sarrazins lur fait mult grant damage,  
Ki lu veïst l'un geter mort su l'autre,  
Li sanc tuz cles gesir par cele place! (*Chanson de Roland*, vv. 1338-42)

Esta situación es tan característica del combate épico que en su traducción gráfica la batalla se representa constantemente como una cabalgada por encima de cadáveres abatidos y miembros amputados. Así lo refleja ya el bordado de la reina Matilde o *Tapiz de Bayeux*, contemporáneo de la *Chanson de Roland* del manuscrito de Oxford:



Figura 3. La caballería normanda aplasta a la infantería sajona. Detalle (escena 52) del *Bordado de la Reina Matilde* o *Tapiz de Bayeux* (ca. 1080-1100), Bayeux, Musée de la Tapisserie.

Al mismo criterio se atiende el manuscrito único de *L'Entrée en Espagne* en las miniaturas de los ff. 96r, 97v, 103v, 106r, 107v, 146r, 206r, 206v, 207v, 208r y 211v. Sirva de ejemplo una escena del combate de franceses y sarracenos frente a la disputada ciudad de Nobles, en la que el moro Urgel abate de una lanzada al caballero franco Stelo de Barcelona, sobre un campo donde yacen el cadáver de uno de los caídos, junto a un brazo y una cabeza cortados a otros combatientes:

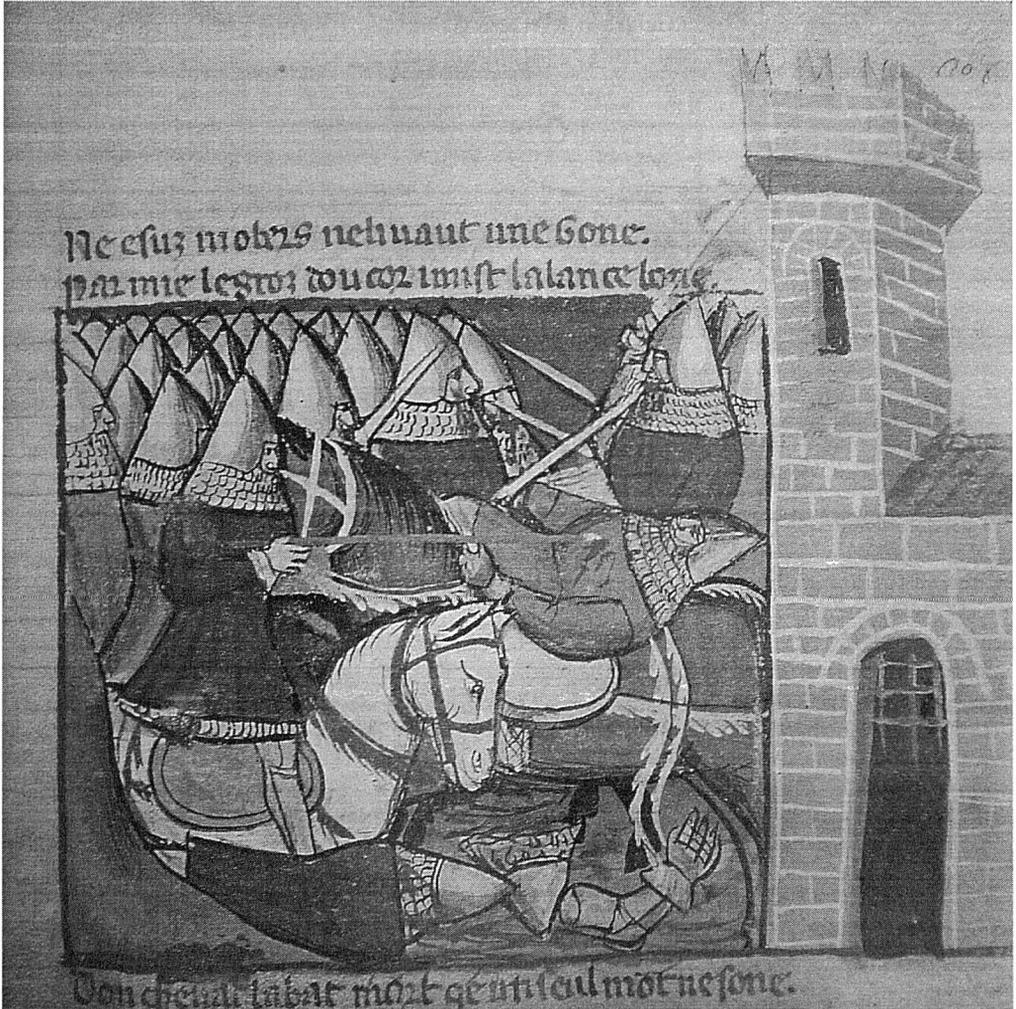


Figura 4. Urgel derriba a Stelo de Barcelona. Miniatura de *L'Entrée d'Espagne*, Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Fr.Z.21 (= 257), f. 208r.

A igual pauta responden, ya en las postreras derivaciones del género, las excelentes miniaturas del códice de Viena (realizado hacia 1455) de la versión novelada en prosa del *Girart de Roussillon* (1447) debida a Jean Wauquelin, donde el mismo rasgo iconográfico se repite en las miniaturas de los ff. 51v, 154r, 158r y 160r. Un caso típico lo ofrece el campo sembrado de cadáveres y miembros amputados (cabezas, brazos y sobre todo manos, envueltas aún en sus guanteletes) durante el enfrentamiento de las tropas de Carlos Martel y Girart en Sixte:



Figura 5. La batalla de Sixte, entre borgoñones y franceses. Miniatura de las *Chroniques de Girart de Rossillon*, de Jean Wauquelin, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2549, f. 158r.

Cuando la *matanza* es descrita después del combate, suele destacarse igualmente la presencia de los cuerpos mutilados de los caídos, pero también es frecuente subrayar su aspecto sanguinolento. Sirva de ejemplo la concisa pero efectiva descripción de la campaña tras la batalla por Narbona en el *Buevon de Conmarchis* (ca. 1275), de Adenet Le Roi, donde lo que parece al comienzo un *locus amoenus* resulta ser un *locus horroris*:

Le jour de Pentecouste, qui maint home atalente,  
Fu moult grans la bataille seur l'yaue de Clarente;  
La riviere ot non Aude, moult fu et bele et gente,  
Il ne fist pas trop chaut car un petitet vente.  
Des mors et des navrés fu la terre sanglente. (*Buevon de Conmarchis*, vv. 285-289)

En la misma tradición se sitúa el romance fronterizo de Sayavedra, vv. 1-4: «Río Verde, río Verde, / más negro vas que la tinta, / entre ti y Sierra Bermeja / murió gran cavallería» (ed. Débax 1984: 291). La representación gráfica de esta situación no suele hacerse directamente, pues la iluminación historiada medieval atiende esencialmente a la figuración de los personajes de la acción. Sin embargo, cuando éstos cruzan o abandonan el campo tras la batalla, el escenario se atiende a unas pautas iconográficas similares. Así se aprecia en la miniatura que representa a Girart de Roussillon y su esposa Berte, cuando, en compañía de un escudero y una dama, abandonan el lugar donde el borgoñón y sus hombres (caídos igualmente en la refriega) han masacrado a una partida de loreneses que los había atacado en el camino de Besançon a Joigny:



Figura 6. Girart y Berte abandonan el campo de batalla rumbo al bosque de las Ardenas, donde buscarán refugio. Miniatura de las *Chroniques de Girart de Rossillon*, de Jean Wauquelin, Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 2549, f. 59r.

Una variante de este motivo lo constituye el reconocimiento de los cadáveres caídos en el campo, como sucede, dentro de la tradición hispánica, en el fragmento de *Roncesvalles* o en el *Romance de don Beltrán*, vv. 1-6

Por la matança va el viejo,  
por la matança adelante,  
los braços lleva cansados  
de los muertos rodear.  
Vido a todos los franceses  
y no vido a don Beltrán. (ed. Débax 1984: 223)

Escenas semejantes se encuentran también en la iconografía épica, como la miniatura en que, tras la encarnizada batalla librada por franceses y borgoñones en Valbeton o Vaubeton, cerca de Vezélay, Berte reconoce a uno de sus parientes, amontonado junto con otros cadáveres en espera de sepultura, mientras los sobrinos de Girart intentan consolarla:



Figura 7. Reconocimiento y entierro de los caídos en la batalla de Vaubeton. Miniatura de las *Chroniques de Girart de Rossillon*, de Jean Wauquelin, Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 2549, f. 133r.

Salvo esta última modalidad, todas las variaciones vistas se documentan en el *Cantar de mio Cid*. El combate sangriento es descrito, por ejemplo, en los vv. 1722-32:

Mio Cid enpleó la lança, al espada matió mano,  
a tantos mata de moros que non fueron contados,  
por el cobdo ayuso la sangre destellando.  
Al rey Yúcef tres colpes le ovo dados,  
saliós'le de so l'espada, ca mucho l'andido el cavallo,  
metiós'le en Gujera, un castillo palaciano.  
Mio Cid el de Bivar fasta allí llegó en alcanço  
con otros que-l' consiguen de sus buenos vassallos.  
Desd'allí se tornó el que en buen ora nasco,  
mucho era alegre de lo que han caçado;  
allí preció a Bavieca de la cabeça fasta a cabo.

Por su parte, la espadada épica aparece en los vv. 748-51:

Violo mio Cid Ruy Díaz el castellano,  
acostós' a un aguazil que tenié buen cavallo,  
diol' tal espadada con el so diestro braço,  
cortól' por la cintura, el medio echó en campo.

En fin, el conjunto de la cabalgada por la matanza durante la lucha y a su fin aparece, sin solución de continuidad, en los vv. 778-93:

A Minaya Álbar Fáñez bien l'anda el cavallo,  
d'aquestos moros mató treinta e cuatro;  
espada tajador, sangriento trae el braço,  
por el cobdo ayuso la sangre destellando.  
Dize Minaya: —Agora só pagado,  
que a Castiella irán buenos mandados,  
que mio Cid Ruy Díaz lid campal á arrancado.—  
Tantos moros yazen muertos que pocos bivos á dexado,  
ca en alcaz sin dubda les fueron dando.  
Ya:s' toman los del que en buen ora nasco.  
Andava mio Cid sobre so buen cavallo,  
la cofía fronzida, ¡Dios, cómmo es bien barbado!  
Almófar a cuestas, la espada en la mano,  
vio los sos cómmo:s' van allegando:  
—¡Grado a Dios, a aquél que está en alto,  
cuando tal batalla avemos arrancado!—

En todos estos ejemplos se advierte perfectamente el carácter celebrativo del combate, lo que los estudiosos de la épica francesa han denominado *la joie sauvage de la mêlée*:

Il n'y a pas de célébration sans fête. La chanson de geste, aussi longtemps qu'elle conserve des attaches avec sa fonction première, est le lieu de la fête épique. [...] Ce n'est pas la «joie» du roman courtois, ni celle du poète lyrique habité par la pensée de sa dame: c'est une joie sauvage, fondée sur le plaisir des coups et du sang, un enthousiasme horrifié devant les cervelles qui se répandent, les membres et les têtes qui volent, les yeux expulsés de leurs orbites. [...] La mêlée est joueuse (*fier estor* est souvent associé au verbe (*r*)*esbaudir*), les armes resplendissent au soleil et étincellent [...]. Le drame, celui de Vivien ou, ailleurs, celui de

Roland, se joue au milieu de cette fête, il en est inséparable. Il tire une bonne part de sa grandeur de cette atmosphère où les extrêmes se touchent quand le destin s'accomplit. Le combat est comme la chasse et le festin: la chair de la vie aristocratique. Il est marqué par la vie, le déploiement de l'énergie vitale. (Boutet 1996: 11)

Sin duda, donde el motivo estudiado y la exultación ligada al mismo aparecen de forma más plena es en la batalla contra Bucar. Aquí, como en los vv. 778-93, se producen tanto el combate sangriento como la posterior cabalgada por la matanza, salvo que en este caso ambos momentos aparecen separados:

En las azes primeras el Campeador entrava,  
abatió a siete e a cuatro matava.  
Plogo a Dios, aquésta fue el arrancada.  
Mio Cid con los suyos cae en alcança;  
veriedes quebrar tantas cuerdas e arrancarse las estacas,  
e acostarse los tendales con huebras eran tantas.  
Los de mio Cid a los de Bucar de las tiendas los sacan.  
Sácanlos de las tiendas, cáenlos en alcaz,  
tanto braço con loriga veriedes caer apart,  
tantas cabeças con yelmos que por el campo caen,  
cavallos sin dueños salir a todas partes.  
Siete migeros conplidos duró el segudar,  
mio Cid al rey Bucar cayól' en alcaz. (vv. 2396-2408)

Con estas ganancias ya s'ivan tornando.  
Sabet, todos de firme robavan el canpo,  
a las tiendas eran llegados  
do estava el que en buen ora nasco.  
Mio Cid Ruy Díaz, el Campeador contado,  
con dos espadas que él preciava algo,  
por la matança vinía tan privado,  
la cara fronzida e almófar soltado,  
cofia sobre los pelos, fronzida d'ella yacuanto.  
Algo veyé mio Cid de lo que era pagado,  
alçó sos ojos, estava adelant catando  
e vio venir a Diego e a Fernando,  
amos son fijos del conde don Gonçalo.  
Alegrós' mio Cid, feroso sonrisando:  
—¡Venides, mios yernos, mios fijos sodes amos! (vv. 2429-2443)

Justamente, el alcance que cabe otorgar a *matança* en este pasaje resulta clave para entender el mismo. En efecto, partiendo de un sentido demasiado restrictivo, Orduna (1995: 8-11) considera que los vv. 2431-32, «a las tiendas eran llegados / do estava el que en buen ora nasco», deberían suprimirse o trasladarse a continuación del v. 2441 y estar referidos a los infantes de Carrión. La razón de este desplazamiento es la siguiente:

El juglar utiliza frecuentemente la andadura suelta del relato actualizado, pero no suele transgredir la secuencia temporal, por lo que habrá que suponer una incongruencia en la secuencia 'el Cid está en sus tiendas' → 'el Cid venía rápidamente hacia sus tiendas'. (Orduna 1995: 8)

En realidad, el *Cantar* altera más de una vez el *ordo naturalis* de la narración, tanto en las *tiradas paralelas* como, sobre todo, en la llamada *narración doble*, identificada por Michael

(1976: 29-33) y analizada en detalle por Gornall (1987, 1996 y 2005). Aplicando al pasaje comentado tales criterios, podría interpretarse que los vv. 2439-41 suponen un avance en la narración y que ésta se retoma inmediatamente desde un momento algo anterior, previo a la llegada del Cid al campamento musulmán, lo que permitiría conservar sin alteraciones el texto del manuscrito único. Sin embargo, esto no resulta necesario, debido a que Orduna (como ya he avanzado en Montaner 2005: 186-89) parte de una comprensión errónea de los versos involucrados, lo que pone de manifiesto su *Comentario* a mis notas sobre dicho pasaje:

Sorprenden en cambio, otras notas puestas por Montaner:  
 2432. Tras vencer a Bucar, el Cid regresa al campamento musulmán, donde se reúne con sus hombres, que lo están saqueando.  
 Sabemos que en ningún momento el juglar relata esta peripecia. El mismo Montaner, espontáneamente[,] se contradice en la nota siguiente:  
 2435. *por la matança*: ‘por el campo de batalla’, cubierto de cadáveres y de miembros mutilados, como se ha descrito anteriormente. (Orduna 1995: 10)

Ahora bien, esa supuesta contradicción no existe, porque la *matança* del v. 2435, el *campo* del v. 2430 y las *tiendas* del v. 2431 son una misma cosa. El erróneo planteamiento de Orduna surge de considerar que el campo de batalla y el campamento musulmán son dos zonas distintas, cuando los vv. 2399-2408 dejan patente que no hay ninguna frontera entre ambos espacios o, mejor dicho, que el real forma parte del campo, puesto que, como se ha visto, la batalla se ha desarrollado parcialmente entre las tiendas, derribadas en el combate al tiempo que se han abatido contrarios. Una situación parecida se advierte, por ejemplo, en el *Fierabras*, aunque en términos mucho más escuetos:

Li conte chevauchierent tout contreval les prés,  
 Et Turc et Sarrazins mengiüent a lors très;  
 N'i a celui d'euz touz ne soit aseürrés.  
 Li amirant Balant s'est aval resgardés,  
 Et a coisiz Francois sus les destriers armés;  
 I enn a apelé Bruillant de Montmirés,  
 Sortimbrans de Connimbres et des autres assés.  
 «Barons, dist l'amirant, envers moi entendés:  
 La chevauchent Francois, les gomphannons levés;  
 Ja se wouldront ferir es loges et es très». (*Fierabras*, vv. 3357-66)

La versión prosificada amplifica estas someras indicaciones, resultando así más cercana a la situación descrita en el *Cantar de mio Cid*:

E mirado el tiempo que más descuidado estava el almirante y su gente, salieron de la torre y acometieron a sus enemigos con tanta ferocidad que en poco rato llegaron fasta las tiendas del almirante derribando y matando cavalleros y peones. [...] Y viendo esto Guy de Borgoña, dio de las espuelas al caballo y derribando turcos a una parte y a otra, lo siguió fasta su tienda, y peleando solo con gran número de turcos que le defendían la entrada de la tienda. Y los otros cavalleros cristianos faziendo grande matança en la gente del rey Clarión... (*Historia del emperador Carlo Magno*, cap. XXXVII, pp. 521-22)

El noble cavallero Guy de Borgoña, solo y desamparado de sus compañeros, quedó en el campo rodeado de toda la gente del ejército y peleó la mayor parte de la noche y dio con la tienda del almirante en el

suelo. Y después que le mataron el cavallo, fallóse entre tantos cuerpos muertos que un passo no podía fazer sin pisarlos. Y ya quería amanecer, fatigado y llagado en muchas partes de su cuerpo, uvo d'estropear en ellos y cayó, y así fue preso. (*Historia del emperador Carlo Magno*, cap. XXXIX, p. 523)

También se encuentra documentada la traducción gráfica de esta situación, como en la miniatura de la *Histoire de Charles Martel* que representa la batalla de Vaubeton, en cuyo fondo se advierte el campamento sembrado de cadáveres de los caídos en el combate que allí se ha desarrollado:

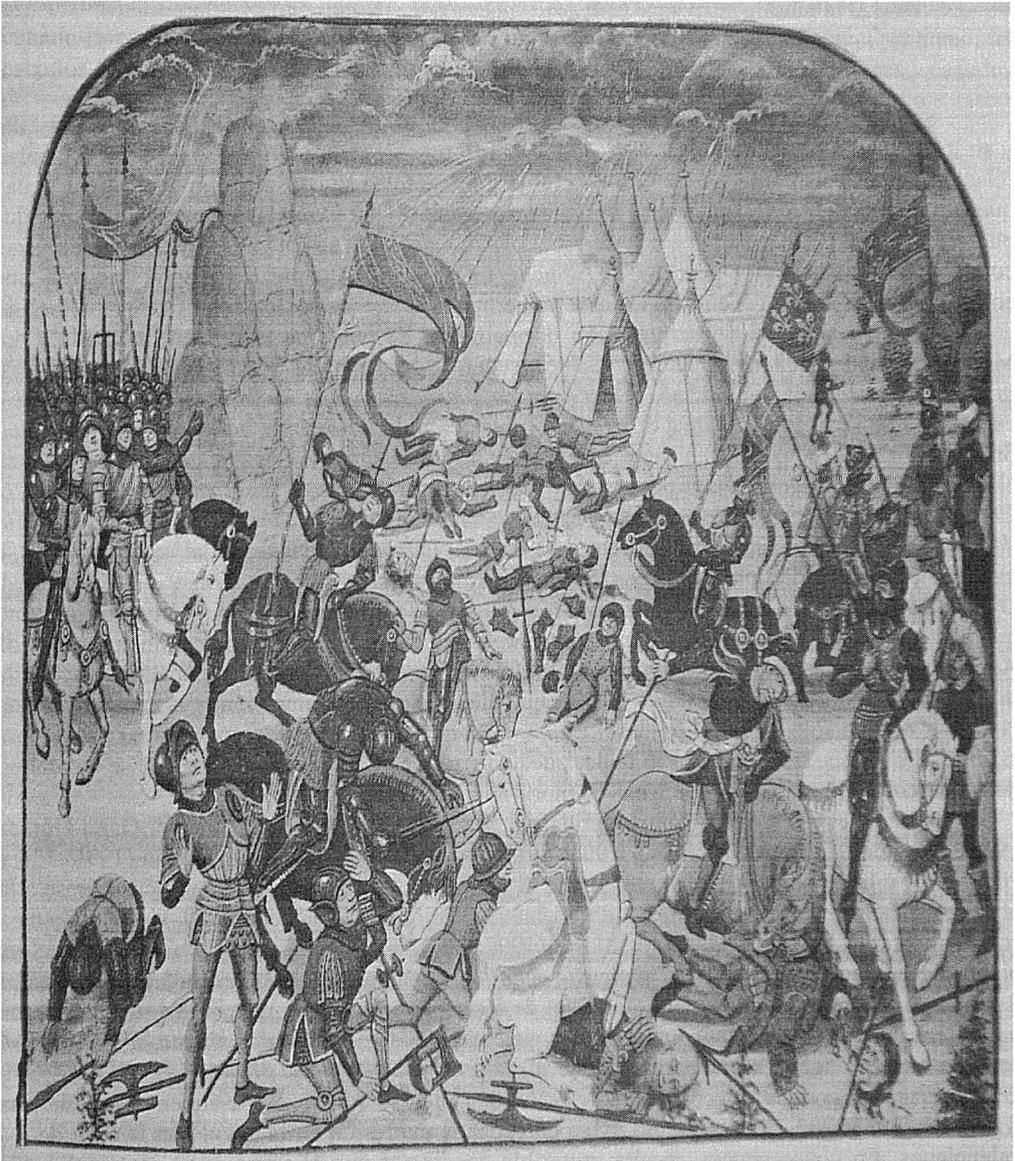


Figura 8. Batalla de Vaubeton, según una miniatura de la *Histoire de Charles Martel*, Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 7, f. 36v.

Por lo tanto, describir el real de Bucar como parte de *la matança* no está en absoluto fuera de lugar ni contradice la previa indicación espacial, sino que, por el contrario, queda dentro de los parámetros admitidos por la actualización del motivo épico desarrollado en estos versos. La conexión con el mismo permite igualmente esclarecer otro pasaje discutido del *Cantar de mio Cid*, cuando el Campeador y los suyos rompen el cerco de Murviedro:

Moros son muchos, ya quieren reconbrar;  
del otra parte entróles Álbar Fáñez,  
1145 maguer les pesa, oviéronse a dar e a arrancar  
1151 de pies de cavallo los que:s' pudieron escapar.  
1146 ¡Grand es el gozo que va por es logar!  
Dos reyes de moros mataron en es alcaz,  
fata Valencia duró el segudar. (vv. 1143-1147)

Según acuerda la mayoría de los editores, el verso 1151 está desplazado en el manuscrito y su lugar lógico se halla entre los vv. 1145 y 1146 (cf. Montaner 1993: 335), pese a lo cual la relación con el verso anterior ha sido objeto de discusión. Si se consideran independientes, hay que suponer una elipsis y entender: 'Aunque les pesara, tuvieron que entregarse o huir; / los que pudieron escaparse, lo hicieron a uña de caballo'. En cambio, si se entiende que el segundo verso corresponde al sujeto del primero, se impone interpretar: 'Aunque les pesara, tuvieron que entregarse y darse por vencidos / los que pudieron escaparse de los cascos de los caballos', es decir, 'de la matanza'. La interpretación normalmente aceptada es la primera, defendida por Menéndez Pidal (1908-1991: 380, 478, 796), según la cual los dos versos son independientes, *arrancar(se)* es 'dejar el campo' y *escapar de pies de cavallo* es 'huir a uña de caballo', expresión que sería equivalente a otras medievales como *andar de pies*, *correr de pie* 'a pie' (cf. Smith 1977: 264). Ello obliga a suponer que *e* tiene valor disyuntivo y que en el v. 1151 hay una elipsis, lo que no favorece la hipótesis, por más que se trate de dos fenómenos presentes en el *Cantar*. No obstante, esta versión puede apoyarse con el texto de la *Versión crítica de la Estoria de España* alfonsí: «E fueron ferir en los de Valencia, llamando '¡Dios, ayuda!' e '¡Santiago!', e mataron y muchos d'ellos. Los otros que escaparon desmanpararon el canpo e fuyeron» (ed. Dyer 1995: 103). Sin embargo, este apoyo es débil, pues la prosificación no solo parafrasea, sino que claramente reinterpreta el pasaje, abreviándolo radicalmente, al eliminar la intervención de Alvar Fáñez, la rendición de parte de los moros (*oviéronse a dar* 'tuvieron que entregarse') y la misma expresión de *pies de cavallo* o una equivalente. A esto se une, como ya señaló Michael (1976: 158), que sólo en el ejemplo del *Cantar* este giro aparece regido por *de* y no por *a*, para significar 'a galope tendido'. Por lo tanto, puede querer decir simplemente 'los que se escaparon de los cascos de los caballos', es decir, de morir aplastados en el combate.

Frente a esta interpretación (sugerida por Michael 1976: 158, adoptada por Garci-Gómez 1977: 196 y defendida por Montaner 1993: 501), las recientes ediciones de Martín (1996: 334 y 2005: 120) y Lacarra (2002: 118) mantienen el verso donde aparece en el manuscrito (pese a la obvia falta de sentido) y se limitan a dar la interpretación de Menéndez Pidal, sin justificación complementaria. En cambio, Marcos Marín (1997: 301), que adopta el cambio de localización, objeta a este planteamiento que «*De pies de caballo* es una construcción sustituta de varios tipos de ablativo latino, como el agente, o aquí, el de instrumento o medio. Se emplea *de* para lo que luego será *por*. Con *por* he encontrado hasta siete ejemplos en la *Gran conquista de Ultramar*», pero no aduce ninguno con *de*, por lo que el dato carece de fuerza probatoria. Por otro lado, *arrancar(se)* no conlleva necesariamente la huida, pues se refiere esencialmente a la derrota (Escobedo 1983: 233-34), lo que no exige entender la expresión en relación con la fuga de los valencianos. En consecuencia, resulta preferible considerar que el verso 1151 es el sujeto de *ovieron*, mientras que la conjunción *e* conserva su valor copulativo y une dos términos parejos,

de modo que, en último término, la frase significa ‘Los que no resultaron muertos en el tumulto tuvieron que entregarse y rendirse’.

A esta posibilidad se opuso Horrent (1982: 171-172), aduciendo que tal interpretación no resulta conforme a la épica, mientras que Marcos Marín (1997: 301), además del citado comentario sintáctico, señala que «Un caballo no pisa a un hombre caído (ni a nada caído), salvo que esté espantado o desbocado y no sé dé cuenta de esa circunstancia, salta sobre ello o lo esquiva; otra cosa es que, en defensa propia, lo cocee, incluso con las manos, pero nada de eso justifica interpretar el texto como que los caballos matan con sus pezuñas a los caídos. Quien tiene costumbre de galopar en campo abierto conoce perfectamente esa circunstancia». Sin duda, esto resulta cierto para una galopada en la pampa, pero no lo es en el campo de batalla, especialmente (contra lo que opinaba Horrent) en el épico. Ya en la *Iliada*, c. XI, vv. 531-38, cuando Héctor y su auriga Cebriónes cruzan el campo para enfrentarse a Ayante Telamonio, los caballos que arrastran veloces el carro de guerra de Héctor avanzan pisando cadáveres y escudos, de modo que la caja del carro estaba salpicada de sangre, pos las gotas despedidas por los cascos de los corceles y las llantas de las ruedas:

ὥς ἄρα φωνήσας ἴμασεν καλλίτριχας ἵππους  
μάστιγι λιγυρῇ· τοὶ δὲ πληγῆς αἰόντες  
ρίμφ' ἔφερον θοὸν ἄρμα μετὰ Τρῶας καὶ Ἀχαιοῦς,  
στεῖβοντες νέκυνάς τε καὶ ἀσπίδας· αἶματι δ' ἄξων  
νέρθεν ἅπας πεπάλαικτο καὶ ἄντυγες αἰ περι δίφρον  
ἄς ἄρ ἄρ' ἵππεῖων ὀπλέων ῥαθιάμιγγες ἔβαλλον  
αἶ τ' ἄπ' ἐπισσώτρων· ὃ δὲ ἴετο δῦναι ὄμιλον  
ἀνδρόμεον ῥῆξαι τε μετάλμενος·

Tras hablar así, fustigó a los caballos, de bellas crines, con la sonora tralla. Y éstos, al oír el restallido, llevaron ágiles el veloz carro en pos de aqueos y troyanos, pisoteando cadáveres y broqueles. Debajo el eje estaba entero salpicado de sangre y las barandas alrededor de la caja, hasta donde ascendían las gotas desde las equinas pezuñas y las llantas. Héctor ansiaba sumergirse entre la multitud heroica y quebrarla con su acometida.

De igual modo, en la *Eneida*, c. XII, vv. 337-40, los caballos de Turno, lanzados al galope en medio del combate, pisotean sin piedad los cadáveres de sus enemigos, de modo que sus cascos esparcen un sangriento rocío y huellan la arena mezclada con sangre:

talis equos alacer media inter proelia Turnus  
fumantis sudore quatit, miserabile caesis  
hostibus insultans; spargit rapida ungula rores  
sanguineos, mixtaque cruor calcatur harena.

Estos pasajes ofrecen la versión prístina del motivo aquí analizado, tan unido a la tradición épica que, como se ha visto, en la Edad Media, la representación literaria y pictórica de la batalla apenas se concibe sin un suelo sembrado de muertos y heridos sobre los cuales cabalga los guerreros. De hecho, en más de una ocasión la iluminación muestra explícitamente a los caballos pisoteando a los caídos, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo, que Marcel Thomas (1990: 39) describe así: «Au tout premier plan, le rictus des cadavres que les chevaux foulent aux pieds est rendu avec un réalisme dramatique»:



Figura 9. Batalla en las cercanías de Poligny. Miniatura de las *Chroniques de Girart de Rossillon*, de Jean Wauquelin, Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 2549, f. 51v.

Podría objetarse que en estos casos, textuales o plásticos, los caballos pisotean cadáveres y no a personas vivas, pero en la *mêlée* no se distingue entre unos y otros, como demuestran los vv. 505a-b del *Libro de Alexandre*: «Que muertos, que colpados [= ‘heridos’], cayén a bolodrones [= ‘a montones’], / a pïedes de cavallos morién muchos peones [*P* : barones *O*]». En fin, todavía Maquiavelo refiere que en la batalla de Anghiari (1440) «sólo murió un hombre, que además no pereció por las heridas o por cualquier golpe, sino que cayó del caballo y murió pisoteado entre sus patas» (*apud* Contamine 1984: 325). Éste es, además, el tan difundido tópic iconográfico de Santiago Matamoros, que aparece «montando un caballo blanco, blandiendo una espada y enarbolando un estandarte blanco; el caballo, en corveta, pisotea los restos de la morisma que agoniza entre sus patas» (Carmona 2003: 413; cf. Duchet-Suchaux y Pastoureaux 1994: 348), y que fue descrito así por Cervantes:

Rióse don Quijote y pidió que quitasen otro lienzo, debajo del cual se descubrió la imagen del Patrón de las Españas a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas; y en viéndola, dijo don Quijote:

—Este sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo: este se llama don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo. (*Quijote*, II, LVIII, f. 219v; ed. Rico, vol. I, p. 1197)

Este modelo fue deliberadamente aplicado al Cid en las producciones derivadas de Cardeña (cf. Peña Pérez 2000: 235-37):

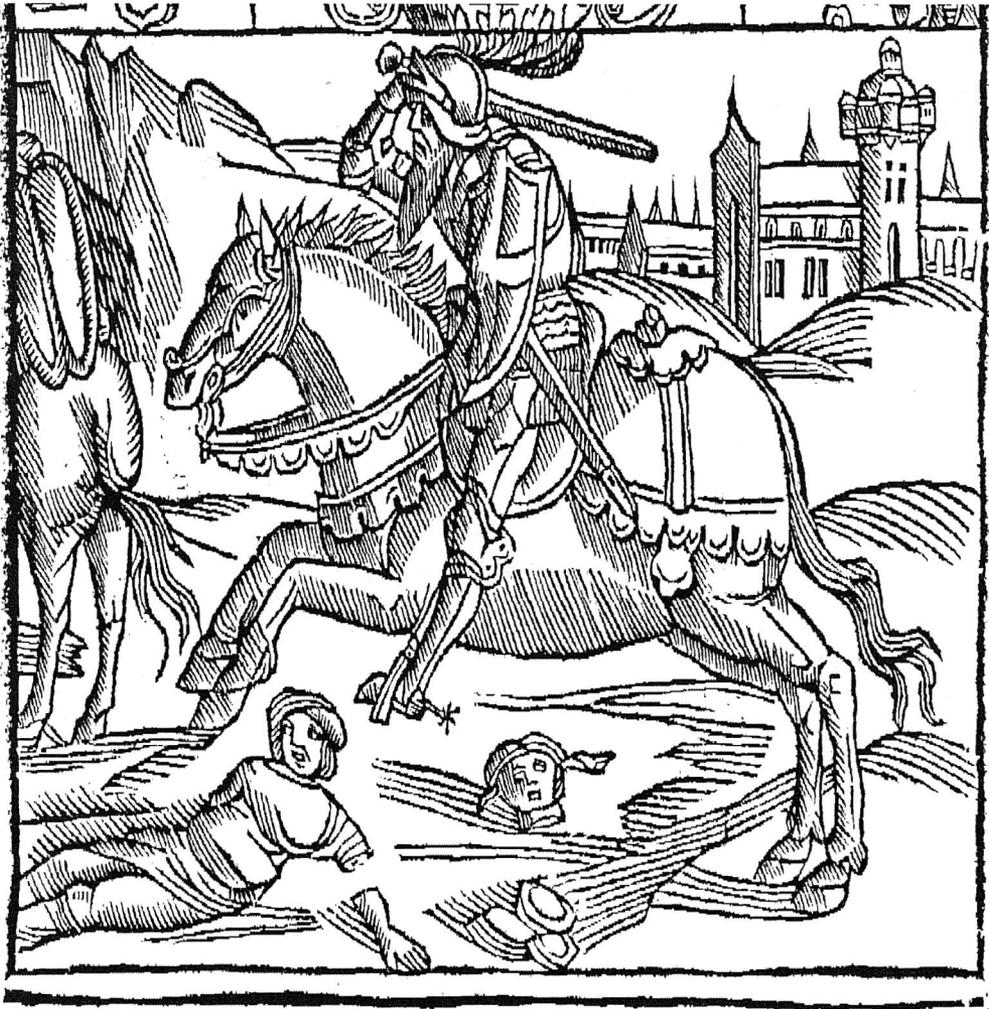


Figura 10. El Cid cabalgando por la matanza. Xilografía de la *Cronica particular del Cid*, Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, a costa del Monasterio de San Pedro de Cardeña, 1512, f. 102v.

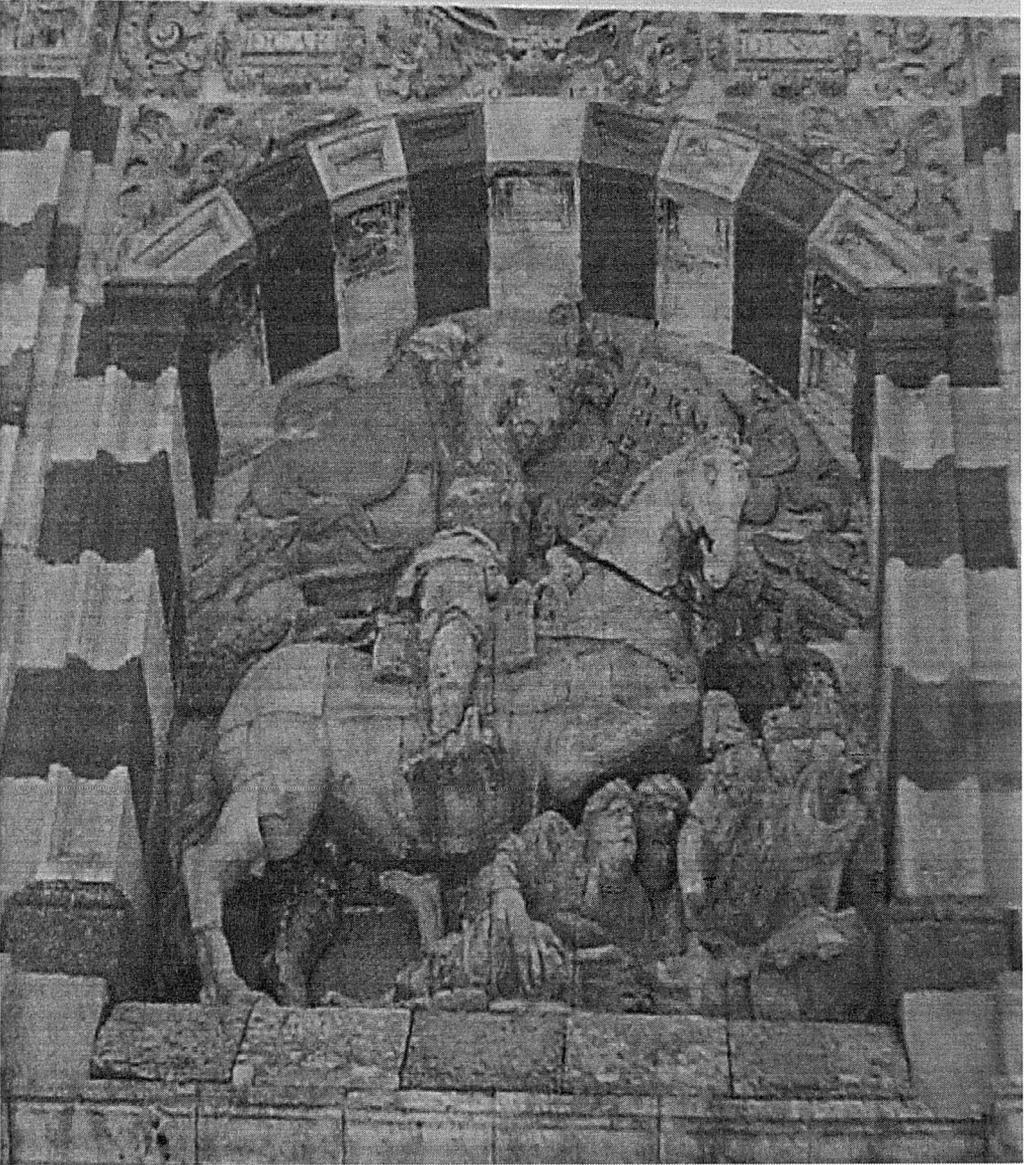


Figura 11. Efigie del Cid al estilo de Santiago Matamoros en la fachada del Monasterio de San Pedro de Cardena (principios del siglo XVIII).

Tan asumida estaba la posibilidad de morir «a pies de cavallos» que, al menos en la poesía épica, la montura podía resultar tan agresiva como su jinete. Así sucede con el corcel de Fierabras:

Omques le blanc d'Espagne, dont vos ai tant conté,  
 Qui maint hommē a mort, mordri et estranglé,  
 Vers le conte Olivier n'a guenchi ne torné,  
 Ainz s'estust trestout coi desoz l'arbre ramé. [...]  
 –Chertes, dis Fierabras, tu as dit verité;

Par Mahonmet mon dex, nel fis pas de mon gré.  
 Je sai bien a fianche, j'ai vers toi messerré,  
 Se g'ei mort ton ceval, or t'iert guerredonné:  
 Vien, prent cel bauchent sor; ge deschendrai el pré,  
 Puis monte par l'estrief belement et de gré,  
 Ou i monte en la selle du ferrant pomnellé;  
 El siecle n'a ceval de la soue bonté.  
 A merveille me vient quë il ne t'a tué,  
 Ke plus enn a de cent mordris et estranglé;  
 Ainz mes n'abati homme ne l'eüst devoré;  
 Por chen l'ai [je] souvent en maint estor mené.  
 (*Fierabras*, vv. 1146-49 y 1168-79; cf. además 701b-708)

Lo que la prosificación castellana vierte así:

Y fue Fierabrás muy maravillado cómo su cavallo no arremetió para Oliveros, ca deso era acostumbrado y a muchos avía dado la muerte. [...] E Fierabrás le dixo: —Yo sé que dizes verdad y bien viste que no tirava al cavallo, mas no quedarás quexoso de mí. Y cata aquí mi cavallo, te doy el mejor del mundo. Y estoy muy espantado cómo no te despedaçó luego que te vido a pie, ca assí lo ha hecho a otros cavalleros muchos. (*Historia del emperador Carlo Magno*, c. XXII-XXIII, p. 477).

Se aprecia, pues, que tanto en la realidad del combate medieval como en sus manifestaciones literarias y pictóricas, la muerte bajo los cascos de los caballos era un suceso frecuente, hasta el punto de haber dado origen a la lexía *estar* o *poner a uno a los pies de los caballos*, originalmente 'abandonarlo a su suerte', aunque hoy evolucionado a 'hablar despectivamente de uno' o 'tratarlo con el mayor desprecio' (cf. Seco *et al.* 2005: 973b). En el ámbito específico de la épica, dicho suceso forma parte, según se ha puesto de manifiesto, del ámbito descriptivo de la cabalgada por la matanza, lo que habría de bastar para entender del modo propuesto el pasaje cidiano, incluso si la etología equina enseñase lo contrario. En efecto, la pervivencia de modelos literarios y la actualización de motivos a veces multiseculares, como el presente, poseían, en un período en que la experiencia empírica se plegaba casi ciegamente a la *autoritas*, una fuerza modeladora del discurso que a menudo resulta determinante tanto para su composición como para su recepción, razón por la cual un adecuado uso de las herramientas filológicas combinadas con una adecuada perspectiva histórica que convierta la búsqueda de *loca similia* en algo más que un coleccionismo de dudosa utilidad sigue siendo, pese a veces agoreras, un excelente medio para la adecuada comprensión y explicación de las obras literarias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADENET LE ROI, *Les œuvres d'Adenet Le Roi, II: Buevon de Conmarchis*, ed. Albert Henry, Brugge, De Tempel (Rijksuniversiteit te Gent: Werken uitgegeven door de Faculteit van Wijsbegeerte en Letteren, 115), 1953.
- BOIX JOVANI, Alfonso (2005), «Un nuevo Comentario a la vieja polémica de los golpes épicos en el *Cantar de Mio Cid*», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, A Coruña, Universidade; Toxosoutos, vol. I, pp. 479-88.
- BOUTET, Dominique (1996), *Le cycle de Guillaume d'Orange*, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche: Lettres Gothiques, 4547).
- Cantar de mio Cid*, ed. Montaner (1993).
- CARMONA MUELA, Juan (2003). *Iconografía de los santos*, Madrid. Istmo.

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 2 vols.; 1 CD-ROM.
- Chanson de Roland*, ed. Gérard Moignet, 4.<sup>a</sup> ed. rev., París, Bordas, 1980.
- CONTAMINE, Philippe (1984), *La guerra en la Edad Media*, Labor, Barcelona.
- DÉBAX, Michelle (1982), *Romancero*, Madrid, Alhambra (Clásicos Alhambra, 22).
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston, y PASTOUREAU, Michel (1994), *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Madrid, Alianza.
- DYER, Nancy J. (1995), *El «Mio Cid» del taller alfonsí: Versión en prosa en la «Primera Crónica General» y en la «Crónica de veinte reyes»*, Newark, Juan de la Cuesta.
- L'Entrée d'Espagne*, Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Fr.Z.21 (= 257); ed. facs., *La entrada en España: Poema épico del siglo XIV en franco-italiano*, con estudios de Carlos Alvar y Susy Marcon, Valencia, Grial, 2003, 2 vols.
- ESCOBEDO RODRÍGUEZ, Antonio (1983), «Estudio de algunos campos léxicos del *Cantar de Mio Cid*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, VIII, pp. 211-46.
- Fierabras: Chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, ed. Marc Le Person, París, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge, 142), 2003.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1977), *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Cupsa (Hispánicos Planeta, 9).
- GORNALL, John (1987), «How Many Times Was the Count of Barcelona Offered His Freedom? Double Narration in the *Poema de Mio Cid*», *Medium Aevum*, LVI, pp. 65-77.
- (1996), «Two More Cases of Double Narration in the *Cantar de mio Cid*», *La corónica*, 25.1, pp. 85-92.
- (2005), «‘A New Scene or a Complementary Treatment of the First’? A Checklist of Masked Double Narrations in the *Poema de Mio Cid*», en Taylor, Barry, y West, Geoffrey (eds.), *Historicist Essays on Hispano Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, London, Maney Publishing for the MHRA (Publications of the Modern Humanities Research Association, 16), pp. 102-114.
- Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia, y de la cruda batalla que ovo oliveros con Fierabrás, rey de Alexandria, hijo del grande almirante Balán*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Madrid, Turner, 1995 (Biblioteca Castro), vol. II, pp. 431-617.
- HOMERO, Ἡμήτερος: Ἰλιάς; Ὀδυσσεΐα, ed. Paul Cauer, Leipzig, Insel, 1921.
- , *Iliada; Odisea*, ed. Carlos García Gual, trad. Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón, ap. Óscar Martínez, Madrid, Espasa Calpe (Biblioteca de la Literatura Universal), 1999.
- HORRENT, Jules (1982), *Cantar de Mio Cid = Chanson de Mon Cid*, Gand, Story-Scientia, 2 vols.
- Libro de Alexandre*, ed. Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza, 1987.
- LACARRA, Eukene (2002), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Ollero y Ramos; Random House (Clásicos comentados, 1).
- MARCOS MARÍN, Francisco A. (1997), *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTIN, Georges (1996), *Chanson de Mon Cid = Cantar de Mio Cid*, París, Aubier.
- (2005), *Chansons de geste espagnoles: Chanson de Mon Cid; Chanson de Rodrigue*, París, Flammarion.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1908-1911), *Cantar de Mio Cid: Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Bailly-Bailliére e Hijos, 3 vols.; reimp. con ads., Madrid, Espasa-Calpe, 1944-1946.
- MICHAEL, Ian. 1976. *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia; ed. rev., 1978.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1993) *Cantar de mio Cid*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 1).
- (2005), «Revisión textual del *Cantar de mio Cid*», *La corónica*, 33.2, pp. 137-93.
- ORDUNA, Germán (1995), «II. La edición crítica como arte de edición: 1. *Interpretatio - Iudicium* (*Mio Cid*, vv. 2686-88 y 2428-29); 2. De la oralidad al impreso», *Incipit*, 15, pp. 1-20.
- PEÑA PÉREZ, F. Javier (2000), *El Cid Campeador: Historia, leyenda y mito*, Burgos, Dossoles.
- La Prise d'Orange: Chanson de geste de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, éditée d'après la rédaction AB*, ed. Claude Régner, 7.<sup>a</sup> ed., París, Klincksieck, 1986.
- SECO, Manuel, et al. (2005), *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, Madrid, Aguilar.
- SMITH, Colin (1977), *Estudios cidianos*, Madrid, Cupsa.
- THOMAS, Marcel (1990): vid. Wauquelin.

- VIRGILIO, *Opera*, ed. O. Ribbeck, Leipzig, Teubner, 1895.
- , *Obras completas*, ed. Pollux Hernández, trads. Aurelio Espinosa Pólit y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Cátedra (Bibliotheca Aurea), 2003 .
- WAUQUELIN, Jean, *Chroniques de Girart de Rossillon*, Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 2549; ed. facs. parcial, *Girart de Roussillon ou L'épopée de Bourgogne: Le manuscrit de Vienne, Codex 2549*, comentado por Marcel Thomas y Michel Zink, [s. l.], Philippe Lebaud, 1990.
- ZUMTHOR, Paul (1987), *La letra y la voz: De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra.