

SIMETRÍA DOBLE Y TRIPLE EN EL *POEMA DE MIO CID*

ANDRÉ MICHALSKI
McGill University

El *Poema de Mio Cid* presenta varios casos de geminación, en que la característica principal de una persona u objeto es que constituye una de las dos partes de una *diada*. Así tenemos las dos cornejas que el Cid encuentra en su viaje al exilio, los dos prestamistas con quienes trata, las dos arcas llenas de arena, las dos espadas que gana en la batalla, los dos reyes moros, Fáriz y Galve, a quienes vence frente a Alcocer, y sobre todo las dos hijas del héroe, que siempre aparecen juntas y a las que, con la única excepción del nombre —respectivamente doña Elvira y doña Sol— resulta imposible diferenciar. Es decir, que las dos hijas del Cid son perfectamente intercambiables entre sí, al igual que las otras mitades de diada que aparecen en el poema. Intercambiables e inseparables: desde el principio hasta el final siempre las vemos juntas. Es de observar, por ejemplo, que al casarse las dos reciben una sola dote de su padre: tres mil marcos (2571, 3204, 3231). Es como si fueran una sola persona. El nombre Elvira aparece en el poema un total de *veinticuatro veces*. De éstas, ni una lo vemos empleado solo. Las veinticuatro veces el nombre *doña Elvira* aparece geminado con *doña Sol*, de tal modo que la expresión *doña Elvira e doña Sol* forma un solo nombre bímembre. Hay además dos pasajes en que se nombra tan sólo a doña Sol (los versos 2724 y 2796), pero en ambos casos ella habla en nombre de las dos, empleando verbos y pronombres en la primera persona del plural.

Los dos infantes de Carrión, Diego y Ferrando, quienes se casan con las hijas del Cid, no son tan idénticos de carácter como lo son sus mujeres, y aunque en contadas ocasiones los vemos actuar por separado, el hecho es que sus acciones y palabras, sin ser del todo idénticas, sí resultan paralelas y equivalentes. No se establece ningún contraste, ninguna diferenciación, entre los dos hermanos.¹ En vez de usar sus nombres propios, casi siempre se les designa por el

1. T. R. HART (en «The Infantes de Carrión», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIII [1956], pp.

apelativo común *yfantes de Carrión*: un total de *noventa y tres* veces en el poema, mientras que *Ferrando* viene nombrado sin su hermano sólo *cinco veces* y Diego sin su hermano sólo *cuatro*. De modo que se puede decir que también ellos constituyen una díada cuyos dos miembros son intercambiables entre sí, o, más bien, lo mismo que las hijas del Cid o los dos usureros judíos, se les puede considerar como un solo personaje bímembre, cada una de cuyas mitades necesita de la otra para poder cumplir su misión, comparable en eso a las dos piernas de una persona o a un par de tijeras o tenazas.

La intercambiabilidad dentro de cada una de las dos series de hermanos salta a la vista aún más si consideramos que en todo el poema no consta cuál de los dos hijos del Cid se casa con cuál de las dos infantas de Carrión. Al parecer este detalle no tiene la menor importancia.

Tampoco se señala en ninguna parte del poema que uno u otro de los hermanos de las dos series es mayor o menor, y eso que en la Edad Media la diferencia de edad entre hijos de familias aristocráticas tenía muchísima importancia, ya que determinaba el orden de sucesión. Pero tampoco se dice claramente que los infantas son gemelos. Exactamente lo mismo sucede con las hijas del Cid. Esta imprecisión o aun ambigüedad es bastante sorprendente en el *Poema de Mio Cid*, obra que tanto énfasis pone en distinciones de tipo legal. En la Edad Media, aun tratándose de hermanos mellizos, siempre se precisaba cuál había nacido primero. En el poema evidentemente la geminación de los personajes se debe a motivos artísticos. Es por eso que prefiero llamarlos *gémimos*, o sea, réplicas exactas el uno del otro. Como vamos a ver más adelante, se trata de identidad mutua más bien *moral* que física.

Cuando al final de la obra el Cid recibe peticiones de matrimonio para sus hijas de parte de los herederos de Navarra y Aragón, sus respectivos mensajeros llegan a las cortes de Toledo simultáneamente, como si los dos príncipes hubieran concertado su casamiento juntos y adrede actuaran al unísono (3393-3400).

Además, al igual que en el caso de las primeras bodas de las hijas del Cid, ni siquiera se precisa cuál de ellas contraerá matrimonio con cuál de los dos príncipes. Es decir que, para los efectos del poema, los reinos de Aragón y Navarra se reducen a una díada y, lo mismo que sus respectivos príncipes y que las hijas del Cid, son perfectamente intercambiables.

He aquí tres de los efectos artísticos que surte la geminación de personajes: 1) su simetría refuerza la estructura de la obra, 2) es un recurso técnico que, mediante el diálogo interno de la pareja, permite saber lo que está pensando el personaje doble, y 3) saca la obra del ámbito realista para colocarla en el del mito,

17-24), observa que, de los dos, Ferrando es el más enérgico. Pero se trata más bien de un leve matiz de carácter que de verdadero contraste.

ya que en la mente del pueblo los gemelos y las series de dos tienen algo de sobrenatural. Veamos esos tres puntos con más detalle:

1) El núcleo de la trama del *Poema de Mio Cid* lo constituye el antagonismo entre el Cid y los dos infantes de Carrión. Al caracterizar al Cid como padre de dos hijas geminadas, y suegro y después enemigo de dos geminos, el poeta le confiere a la obra una estructura narrativa mucho más sólida que si sólo se tratara de la reconquista por parte del héroe de la honra y del favor del rey. Como vamos a ver más adelante, la función de las dos espadas del Cid, también geminadas, contribuye aun más a reforzar esa estructura simétrica.

2) Dada la técnica teatral del cantar de gesta, que presenta a los personajes siempre por fuera, el diálogo interno de la pareja geminada ofrece la ventaja de hacernos ver lo que el personaje doble, siempre unánime, está pensando. En el poema se usa el diálogo interno para caricaturizar a los dos judíos, Raquel y Vidas, y para demostrar la perversidad de carácter de los dos infantes de Carrión (por ejemplo, cuando traman la afrenta de Corpes, 2540-2556). En cambio, las dos hijas del Cid nunca hablan la una a la otra. Además, en toda la obra mantienen un papel completamente pasivo. Una sola vez, cuando las dos hermanas se ven atacadas por sus maridos en el robledo de Corpes, doña Sol habla en nombre de ambas, pidiendo la muerte (2724-2733). De este modo se observa que en el caso de las dos niñas, en contraste con los infantes de Carrión, la geminación acentúa su carácter pasivo, de víctima inocente.

3) La geminación de los personajes, además de darles más relieve, los proyecta al ámbito arquetípico. En vez de caracterizarlos psicológicamente, se los mitifica. Tal procedimiento ya es evidente en el caso de la primera geminación de personajes en el poema: la de los dos prestamistas judíos. Al presentar a los dos usureros como una pareja inseparable, de personajes desprovistos de toda característica individual, el autor desde el inicio los sumerge en un ambiente de farsa. Es la técnica que hoy en día se puede apreciar en muchas farsas que ponen en escena a una pareja de gendarmes o guardias civiles ridículos. Una técnica parecida se utiliza más adelante en el poema para caracterizar a los infantes de Carrión como personajes negativos y ridículos.

Paralela a la geminación de personajes, vemos en el poema la de objetos: las dos arcas que el Cid utiliza en su timo contra los prestamistas y sus dos espadas, Colada y Tizón. Veamos primero las dos arcas. El Cid manda preparar dos cofres recubiertos de guadamecí bermejo y tachonados con clavos dorados, cofres que serán llenados de arena, para presentarlos a los dos prestamistas como resguardo de empeño. En seguida Martín Antolínez, el apoderado del Cid, se presenta en la tienda de los dos usureros y les ofrece el negocio:

El Campeador por las parias fue entrado,
grandes averes priso e mucho sobejanos;
retovo dellos quanto que fue algo,

por en vino a questo por que fue acusado
Tiene dos arcas lernas de oro esmerado.
Ya lo vedes que el rey le a airado
(109-114).²

Puesto que la orden real de destierro del Cid había sido pregonada en todo Burgos, los dos prestamistas ya saben que el Cid ha sido acusado de haber robado parte del tributo de los reinos moros de Andalucía y que el rey ha decidido desterrarlo. Martín Antolínez les da a entender que el oro supuestamente robado por el Cid se encuentra en dos arcas. Se sobreentiende, además, que el Cid no puede llevarse ese dinero ni gastarlo, puesto que se trata de monedas sevillanas y cordobesas, muy conspicuas en Castilla, y aun al ponerlas el Cid en circulación constituirían el cuerpo del delito de la acusación que pesa sobre él. Por consiguiente, el negocio que entrevén los dos judíos no es en realidad el de un empeño, o sea, un préstamo a interés con resguardo, sino algo mucho más lucrativo: creen que van a ser los recaptadores del caudal robado por el Cid, mediante el ridículo pago de sólo seiscientos marcos. Martín Antolínez les había dicho que el Cid «tiene dos arcas llenas de oro esmerado», y ellos, al llegar a la tienda del Cid, y ver dos cofres gemelos ricamente decorados por fuera, naturalmente los identifican con las arcas que contienen el tesoro robado. Lo más sorprendente es que todo el trato del engaño se hace sin que el Cid tenga que decirles a los usureros ni una sola mentira. En realidad, los dos prestamistas se engañan a sí mismos, hipnotizados como están primero por la idea y después por la vista de las dos arcas. Podríamos decir que «ven doble». Están hipnotizados por una diada, la que, por serlo, es un ente mágico y mítico. Creo que se podría afirmar que si el arca hubiera sido una, el truco del Cid no habría surtido el mismo efecto psicológico.³

Lo mismo sucede con las dos espadas del Cid, Colada y Tizón. También constituyen una diada y, por consiguiente, son un ente mítico. Cuando en las cortes de Toledo el tribunal decide resolver el pleito de honor entre el Cid y sus ex-yernos mediante un combate jurídico, lo que más temen los infantes de Carrión no es a los combatientes enemigos, sino a las dos espadas, y piden al rey que prohíba su uso en la ordalía (vv. 3354-56). Luego, en el duelo mismo, tanto Ferrando como Diego se dan por vencidos en el momento preciso en que sus adversarios respectivos echan mano de la espada para herirlos con ella (3641-44, 3662-67).

Las dos espadas, Colada y Tizón, cuando no están mencionadas juntas, reciben un trato exactamente paralelo. Al despedirse el Cid de sus hijas y de sus yernos en Valencia, a éstos les regala las espadas (2575). Como ya lo hemos

2. Cito por la edición de Colin SMITH, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1979.

3. El papel que recibe la geminación de las dos arcas lo analizo con más detalle en mi estudio dedicado al episodio de Raquel y Vidas e incluido en el *Homenaje a Erich von Richthofen*, editado por Nicasio Salvador Miguel, próximo a aparecer.

visto en el caso de los matrimonios, tampoco consta en el poema a cuál yerno le tocó cuál espada. Más tarde, en las cortes de Toledo, el Cid se las reclama y los ex-yernos tienen que devolvérselas (3153, 3172-3180). Esta vez el Cid las reparte entre Pero Vermuz y Martín Antolínez. Las vemos por última vez en el combate judicial en que el miedo que tienen de ellas los dos infantes de Carrión los paraliza y directamente determina el desenlace de la trama.

La única vez que hay una descripción de las espadas, cuando son admiradas por todos los caballeros reunidos en la corte de Toledo, están juntas y constituyen una *dáda*, un solo ente bímembre:

Sacaron las espadas Colada e Tizón,
pusieron las en mano del rey so señor;
saca las espadas e relumbra toda la cort,
las maçanas e los arriazes todos d'oro son,
maravillan se dellas todos los omnes buenos de la cort
(3175-3180).

Esta descripción conjunta de las dos espadas es sorprendente si consideramos su origen diverso: Colada procede del norte y es de origen cristiano, ya que el Cid la ganó al conde de Barcelona (1010), mientras que Tizón viene de África, siendo su primer dueño Búcar, rey de Marruecos (2312-14). Evidentemente al poeta le importa poco si las dos espadas son, o no, idénticas entre sí. Aquí, lo mismo que en otros casos, la identidad mutua de los geminos es moral más bien que física, de modo que nunca se afirma que se trata de entes exactamente iguales, ni siquiera muy parecidos. Y naturalmente, como también en el caso de las arcas, la magia de las espadas reside precisamente en que son dos.

Más adelante en el poema las dos espadas se comportan como si fueran extensiones de los brazos del Cid, y pasan al poder primero de los infantes de Carrión y después al de sus dos vasallos y quizás sobrinos, Pero Vermuez y Martín Antolínez. De este modo las espadas constituyen una pieza muy importante en la estructura general del poema. Para entender mejor la importancia que en esa estructura tienen los geminos, imaginemos un poema del Cid con la misma trama pero en que cada *dáda* ha sido reemplazada por un ente único: *un* prestamista, *una* arca llena de arena, *una* hija, *un* infante de Carrión y *una* espada. El hilo narrativo seguiría siendo en esencia el mismo, pero el poema épico resultante sería mucho menos vigoroso, tal vez más realista, pero paradójicamente *menos creíble*, y mucho más banal.⁴

4. Erich von Richthofen ve en las dos espadas el doble símbolo de la justicia humana y divina, o el derecho y la fuerza a su servicio. Véase «Justicia: el mito de las dos espadas del Cid», en sus *Nuevos estudios épicos medievales*, Madrid, Gredos, 1970, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, n.º 138, pp. 80-83. Von Richthofen, al igual que Ramón Menéndez Pidal, considera el realismo del *PMC* como la virtud principal del poema y sugiere que la introducción de la segunda

Pero esto no es todo. Paralela a esta simetría doble hay otra triple, que es la que se impone al final del poema. En vez de *diadas* ahora tenemos *tríadas*, evidentemente intencionales por parte del poeta. La falta de tiempo me impide desarrollar este aspecto del poema con detalle, pero voy a mencionar algunas de las *tríadas* importantes del final: el Cid cita a los infantes ante las *terceras* cortes de Alfonso (3131), presididas por *tres* jueces (el rey y sus dos yernos, 3109-10). Hay *tres* juicios, *tres* retos y, *tres* semanas más tarde, *tres* ordalías o combates judiciales («iii. por tres» reza el poema 3466). Por fin, el poema está dividido en *tres* partes. Lo que es más, para poder pasar de la estructuración bipartita a la tripartita, el autor se ha visto obligado a traer a colación, como un *deus ex machina*, a un tercer infante de Carrión, hermano de los otros dos.⁵

Ya desde el principio, el poeta demuestra una predilección por *el número tres y sus múltiples*, así como por cantidades que incluyen las palabras *tres* o *treinta*. De modo que el Cid tiene un plazo de *nueve* días para salir de Castilla: cuando se marcha de Burgos ya han transcurrido *seis* y quedan *tres*. En Burgos, la única persona que le dirige la palabra es una «niña de *nuef* años» (40). El Cid llega a Burgos con *sesenta* vasallos que lo acompañan (16). Al cruzar la frontera ya son *trescientos* (419). Les reclama *seiscientos* marcos a los prestamistas por las arcas (136). La comisión que recibe de ellos Martín Antolínez es de *treinta* marcos (196). Después de sufrir un asedio de *tres* semanas (664, 665), el Cid obtiene su primera victoria en Alcocer (883) con *seiscientos* cristianos (674), *trescientos* de ellos armados con lanzas (723) contra los reyes Fáriz y Galve que mandan un ejército de *tres mil* hombres (644). Los moros muertos son *mil trescientos* (732). Sólo Minaya mata a *treinta y cuatro* (779). Después de la victoria el Cid manda de regalo al rey *treinta* caballos (816, 872). Les cede a los moros primero Castejón (521) y después Alcocer (845), cada vez mediante el pago de *tres mil* marcos. Son *tres* los caballeros catalanes (el conde de Barcelona y dos acompañantes) a quienes el Cid devuelve la libertad (1064-65) *tres* días después de su victoria sobre ellos (1030). El Cid toma Valencia con *tres mil seiscientos* caballeros cristianos (1265). El rey moro de Sevilla, que tra-

de las dos espadas fue un invento del poeta o refundidor posterior y desvirtúa el relato, ya que hace que «la acción queda adaptada a un esquema convencional» (p. 83).

5. Ian MICHAEL (en «Tres duelos en el *Poema de Mio Cid*» en Manuel Alvar et al., *El comentario de textos, 4: La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 85-104) observa que «nos sorprende que el poeta haya considerado necesario crear tres duelos, si es que fue él quien los creó... La introducción de ... Asur González y el consiguiente reto formulado por Muño Gustioz parecen adición gratuita...» (p. 89). Creo más bien que el poeta está elaborando una ingeniosa estructura simétrica ahora triple y que contrasta con la doble del principio. La estructuración tripartita es muy típica de la literatura medieval: basten como ejemplos las *Vidas* de Gonzalo de Berceo y la *Divina Comedia* de Dante. También forma parte de la tradición europea el duelo triple, como el de la leyenda romana de los tres Horacios y los Curiaños. Véase la nota siguiente.

ta de reconquistar Valencia con *treinta mil* (1224) hombres escapa con *tres* golpes del Cid (1230), lo mismo que el rey Yüçef (1725). A éste el Cid lo había atacado con *cuatro mil menos treinta* hombres (1717; aquí vemos cómo el poeta se las arregla para usar el número *treinta* aun allí donde normalmente no ocurriría). Amén de todo lo demás, el botín de la batalla incluye *tres mil* marcos en oro y plata (1737). Las hijas del Cid reciben en dote *tres mil* marcos en efectivo (2571, 3204, 3231). En los dos momentos más cruciales de su vida, al marcharse de Castilla y a vísperas de la batalla más importante, contra Búcar y los almorávides, el Cid encarga una misa, la de Santa *Trinidad* (319, 2370). Creo que este último hecho nos da la clave de la importancia que en el poema recibe el número *tres*: es la fórmula mágica que resuelve los problemas y abre la puerta al destino. Los números *tres* y *treinta* y sus múltiples les traen suerte al Cid y a sus hombres. De algún modo representan el orden y la justicia.⁶ Además, todos los números, y sobre todo los que contienen las voces *tres* y *treinta*, precisamente por su manifiesta iteratividad, tienen en el poema un carácter no realista, sino ritual y mágico, es decir, mítico, al igual que las díadas y las tríadas. Constituyen un flexible y muy frecuente *leitmotiv*, aparentado a las fórmulas épicas, el cual grandemente contribuye a mitificar al Cid y sus hazañas.⁷

En cambio, el *dos* no aparece como un número importante en sí.⁸ Lo importante es la díada, la pareja de géminos, también de carácter mítico. Ésta les confiere un carácter mágico a los objetos inanimados y refuerza aumentándolos los

6. Probablemente la insistencia en la tríada, la estructuración tripartita del poema, y el *leitmotiv* de los múltiples de tres estén en relación con la tradición indoeuropea de la *trifuncionalidad*. En el caso de la épica castellana, este tema ha sido estudiado por Adrián G. Montoro y por Thomas Montgomery. Véase A. G. MONTORO, «La épica medieval española y la "estructura trifuncional" de los indoeuropeos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 285 (1974), pp. 554-71, y T. MONTGOMERY, «Horatius, Cúchulainn, Rodrigo de Vivar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XI (1987), pp. 541-557. Ambos artículos se inspiran de las teorías del historiador y antropólogo francés Georges Dumézil. Véase sobre todo su obra, *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruselas, Latomus, 1958.

7. Estoy en desacuerdo con Chasca, quien considera que el poeta «casi nunca usó conscientemente el número tres con sentido simbólico». Véase Edmund de CHASCA, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos, 1972, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, n.º 101, p. 266. Chasca rechaza la idea del simbolismo del número tres propuesto por vez primera por Eleazar HUERTA, cuyo libro, *Poética del Mio Cid*, Santiago de Chile, 1948, desgraciadamente no he podido consultar. Creo que Chasca se equivoca, porque considera que un número, para ser simbólico, siempre debe funcionar del mismo modo, como un santo y seña. Por eso evito el término *símbolo* al referirme a los números en el *PMC* y prefiero los de *fórmula*, *leitmotiv* y *mito*, que son mucho más amplios y flexibles. A lo largo del cap. XII de su libro, titulado «El número» (pp. 237-269), Chasca insiste en el *verismo* de los números en el *PMC*. Yo diría «verosimilitud», concepto que no contradice necesariamente el del *mito*. Chasca mismo, creo que muy acertadamente, estudia los números en el *PMC* al lado de las (otras) fórmulas épicas.

8. La gran frecuencia con que en el *PMC* se repiten el número *dos* o las expresiones *amos*, *amas*, *amas a dos*, etc., ya fue observada por Chasca, pp. 238, 258-260. Lo que Chasca no ha notado es que este uso obsesivo del adjetivo numérico que denota la dualidad tiene por función el recalcar la importancia que en el poema se da a los géminos.

rasgos psicológicos de los personajes. En el caso de los dos judíos y de los infantes los transforma en caricaturas. En el de las hijas de Cid, acentúa su inocencia, debilidad y pasividad. La combinación de las *dladas* y las *trladas*, junto con la estructuración tripartita de la obra, intensifica el ambiente heroico del poema y grandemente contribuye al aliento épico que lo anima.