

# LA IMAGEN DEL HÉROE MEDIEVAL CASTELLANO. EL CID: ENTRE LA HISTORIA, LA LEYENDA Y EL MITO

René Jesús Payo Herranz

Universidad de Burgos

## RESUMEN

Pocas figuras han tenido una proyección tan notable, en la historia española, como la de don Rodrigo Díaz de Vivar. Este personaje fue, a lo largo del tiempo, redimensionándose hasta convertirse en uno de los elementos definitorios del ser hispano, siendo utilizado, desde antiguo, como ejemplificación de las virtudes esenciales de Castilla y de España. Pero esta utilización se hizo más sobre la figura «construida» de don Rodrigo, sobre el mito y la leyenda que sobre el verdadero Cid histórico, cuyos perfiles quedaron, en parte, desdibujados para trazarse con fuerte pincelada unos nuevos que, en gran medida, son los que han llegado al imaginario colectivo y perviven, incluso, en nuestros días.

PALABRAS CLAVE: Cid, historia, leyenda, mito.

## ABSTRACT

Few figures have reached such a projection on Spanish history as that of don Rodrigo Díaz de Vivar. This character underwent a series of changes and new dimensions that turned him into one of the defining elements of the Hispanic being, and as such he has been used since days gone by as an example of the essential virtues of Castile and Spain. But this constant use was enacted much more on the figure of don Rodrigo shaped as legendary and mythical than on the real historical Cid, the profiles of whom remained blurred so that new strong features could be added to the collective imagination.

KEY WORDS: Cid, history, legend, myth.

## 1. EL CID HISTÓRICO<sup>1</sup>

Nació don Rodrigo a mediados del siglo XI (hacia 1048) a escasos kilómetros de la ciudad de Burgos. Su padre, Diego Laínez, había destacado como guerrero fronterizo al servicio del rey castellano Fernando I, en contra de los navarros, arrebatándoles importantes puntos estratégicos, como La Piedra, Urbel y Ubierna. Las buenas relaciones de este notable vasallo con el soberano permitieron que su vástago pudiera frecuentar la corte y granjearse la amistad real, vinculándose al



heredero don Sancho. Cuando éste accedió al trono la proyección del joven Rodrigo fue rápida, encumbrándose a los puestos más significativos en las estructuras política y militar del reino. Muerto Sancho II, en el sitio de Zamora en el año 1072, el trono pasó a su hermano Alfonso VI, a quien se vio obligado a rendir vasallaje. En los primeros momentos, las relaciones entre el nuevo monarca y tan destacado vasallo fueron estrechas y Rodrigo mantuvo la confianza real. En 1081, se quebraron estos vínculos al hacerse el servidor acreedor de la ira alfonsina, como castigo a una imprudente actuación bélica, sin conocimiento ni permiso del monarca castellano, al haber entrado en las tierras de la taifa de Toledo, cuyo rey era tributario de don Alfonso. El castigo fue el destierro y no le quedó, a él y a los suyos, otra solución que la de dirigirse hacia los territorios orientales de la Península y proponer sus servicios a un nuevo señor, el conde de Barcelona, iniciando su vida como mercenario. Sin embargo, sus prestaciones fueron rechazadas, dirigiéndose, en segunda instancia a la taifa zaragozana, en la que se puso bajo el mandato de su rey al-Muqtadir, defendiendo las fronteras de este reino de los ataques cristianos, tanto de Sancho Ramírez de Aragón como Berenguer Ramón II de Barcelona.

En 1085 se produjo la conquista de Toledo por Alfonso VI. Esto motivó la llegada de los almorávides desde el sur, que derrotaron en Sagrajas al soberano poniendo en riesgo tan gloriosa conquista. Alfonso llamó en su ayuda a Rodrigo con quien, al menos formalmente, se había reconciliado unos años antes. Las relaciones no debieron ser como en tiempos anteriores a la salida de Castilla y las tensiones entre ambos fueron frecuentes. En 1087, el rey le ordenó que fuera a Valencia, territorio musulmán, para defender allí los intereses castellanos. En esa ciudad impuso una suerte de protectorado que le llevó a cobrar múltiples impuestos, en teoría recogidos para el rey, pero en la práctica utilizados en beneficio personal. En 1088, recibió la orden del soberano de acudir al castillo de Aledo, en tierras murcianas, para defender esta plaza amenazada por el poder almorávide. Don Rodrigo no asistió a la convocatoria y aunque la batalla no se celebró y la fortaleza siguió en manos castellanas el rey se sintió humillado, desterrando de nuevo al vasallo. Esto supuso su emancipación definitiva. Desde ese momento, actuó por su cuenta, intentando crear una especie de reino personal en Levante, luchando contra musulmanes (almorávides) y cristianos (Berenguer Ramón II) para mantenerlo. El propio Alfonso VI, su antiguo señor natural, fue objeto de sus iras cuando Rodrigo arrasó las tierras riojanas del rey en respuesta a sus amenazas. El cenit del poderío del Cid llegó en 1094, cuando conquistó Valencia y se proclamó soberano de ella, a cambio de mantener la legalidad y la fe coránicas. En los años siguientes su «reino» se consolidó con la toma de Sagunto y Almenara. En 1099, murió en el momento de su máximo poder. Su mujer, doña Jimena, mantuvo el reino dos años, pero pronto todo comenzó a descomponerse. La falta del líder, las tensiones entre sus lugarte-

---

<sup>1</sup> Véanse al respecto: Gonzalo MARTÍNEZ DÍEZ, *El Cid histórico*, Barcelona, 1999, y F. Javier PENA PÉREZ, *El Cid. Historia, mito y leyenda*, Burgos, Editorial Dosssoles, 2000.

nientes y la presión musulmana hicieron que la ciudad fuera abandonada. Ni los cristianos valencianos ni Alfonso VI podían conservar el dominio sobre la población. Por ello, doña Jimena abandonó la capital del Turia, incendiándola, y desenterrando los restos de su esposo, para trasladarlos a Castilla, a Burgos. En el viaje tendría tiempo para pensar el lugar donde podían reposar para la eternidad ya que el Campeador nada había previsto, al parecer, al respecto. ¿Por qué no en el gran monasterio de San Pedro de Cardeña, que era el único gran cenobio cercano a Burgos y a su solar natal?

## 2. LA ELABORACIÓN DEL MITO. LA CONSAGRACIÓN HISTORIOGRÁFICA Y POPULAR DE LA IMAGEN LITERARIA

Indudablemente, don Rodrigo fue un personaje destacadísimo en el último tercio del siglo XI. La fama de sus hechos se extendió muy ampliamente, incluso en su vida, en el mundo cristiano y en el musulmán. Su trayectoria vital estuvo jalonada de episodios de gran espectacularidad. Su personalidad tenía todos los ingredientes para convertirse en un referente de notable atractivo tanto en los medios populares como entre las minorías aristocráticas del momento. Los juglares comenzarían pronto a narrar episodios de su vida, en los que se fueron interpolando acontecimientos que, poco a poco, se alejarían estrepitosamente de la realidad. Su figura se fue «redimensionando», estilizándose. Muy temprano comenzaron a obviarse los pasajes más «escabrosos» de su biografía, como los periodos al servicio de los reyes musulmanes y su connivencia y convivencia con los mismos o su complacencia hacia el Islam. Todo ello no cuadraba, para nada, con la imagen del *caballero cristiano*, del *miles Christi* tan del gusto del momento. Los receptores de las historias sobre el Campeador eran diversos, por ello el formato de las narraciones fue también distinto. Así surgió el *Cantar*, monumento de la literatura castellana, escrito hacia 1206, en donde se evidencian todos esos elementos y que es fruto de un intento de popularización idealizada de su figura. Por este mismo camino discurre el texto de las *Mocedades de Rodrigo*, gestado hacia 1300 pero cuya versión definitiva debe fecharse hacia 1400. Además de estos dos hitos literarios encontramos una enorme serie de textos con «vocación histórica» que trataron de recrear, o mejor dicho, de crear la «historia real» del Campeador. La *Historia Roderici*, de la primera mitad del siglo XII, la *Historia Najerense*, de hacia 1160, el *Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy escrito en torno a 1236, *De Rebus Hispaniae*, de Jiménez de Rada, la *Leyenda de Cardeña* (importantísima a la hora de configurar la visión que se tuvo del Cid desde la plena Edad Media) o la *Primera Crónica General* de Alfonso X, incorporaron muchos de los elementos de la poesía juglaresca o del *Cantar* y presentan el prototipo «políticamente correcto» del Campeador, como virtuoso caballero cristiano, valiente, esforzado, defensor de la familia y leal a su rey a pesar de las injusticias o errores que éste cometió con él.

### 3. EL CID Y CARDEÑA. LA «SANTIFICACIÓN» DE UNA FIGURA Y LA POSESIÓN DEL «CUERPO SANTO»

La *Leyenda de Cardeña* fue una de las bases más sólidas sobre las cuales se construyó el mito cidiano<sup>2</sup>. Se fue configurando en los momentos de la plena Edad Media —hasta quedar perfectamente definido en el siglo XIII— como un acto de autodefensa de la comunidad religiosa que quiso vincularse a la figura emergente, desde el punto de vista de la fama, del Campeador. En ella, por lo tanto, se hacía un especial hincapié en la unión entre don Rodrigo y la casa monástica. Pero ¿qué hubo de realidad en estos vínculos?<sup>3</sup>

Las relaciones documentadas entre el Cid y la abadía apenas si habían existido a lo largo de su vida. No hay datos que nos ratifiquen la idea, universalmente extendida, del amor del Cid hacia Cardeña. Antes de su inhumación, sólo tenemos una noticia que lo vincula al cenobio. En 1073, quizá por mandato regio, intervino en dirimir un problema de pastos entre esta casa y los infanzones del valle de Orbaneja. Su entierro en ese lugar fue fruto, como ha señalado Javier Peña, más de la premura, de una decisión no excesivamente premeditada, que el desenlace final y lógico a una larga trayectoria de vínculos y relaciones. No fue este centro monástico el beneficiario de generosas donaciones cidianas, al menos antes de su enterramiento. Estas dádivas debieron llegar, en dinero más que en tierras de las cuales la familia del Cid no debía ser una gran poseedora, tras su muerte. No hay documentación que atestigüe tales legados solares. Doña Jimena llegaría a Burgos con una notable fortuna pecuniaria y parte de ella pudo emplearse en la compra del lugar de sepultura y de los auxilios espirituales.

¿Qué hay, por lo tanto, de verdadero, en la clásica y asumida historia del cenobio como protector del Cid y de su familia ante los atropellos regio? Es impensable —teniendo en cuenta las buenas relaciones de esta casa con el rey Alfonso VI— la tradicional historia de que el Campeador y su familia fueron auxiliados por los monjes en los inicios de su destierro. No parece posible que la comunidad hubiera desobedecido al soberano. Esta tradición forma parte de una leyenda interesada y fomentada por los monjes en un intento de apropiarse de la figura del Cid en unos momentos de declive.

Las estrechas y armoniosas relaciones de Cardeña con la corona se quebraron en 1142. En esa fecha, Alfonso VII donó el monasterio a los cluniacenses. El abad, Martín I, desde su exilio, consiguió que el papa revocara la cesión. Los monjes, por orden de Eugenio III, volvieron a su cenobio, pero se iniciaron una serie de tensiones con la corona y la comunidad trató de mostrar su independencia con

---

<sup>2</sup> Colin SMITH, «Leyendas de Cardeña», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIX (1982), pp. 485-523.

<sup>3</sup> F. Javier PENA PÉREZ, «Los monjes de San Pedro de Cardeña y el mito del Cid», *Memoria, mito y realidad en la Historia Medieval*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, pp. 331-343.



Foto 1. Iglesia del Monasterio de San Pedro de Cardaña, reconstruida a mediados del siglo xv.

respecto al poder real. Es, probablemente, en esos momentos cuando comenzó a tejerse esa *Leyenda de Cardaña* en la que Rodrigo aparece como aliado de la casa monástica, mostrándose ésta junto al héroe como detractora de las arbitrariedades regias. Se inicia aquí el proceso de identificación estrechísima y potente de Cardaña con el Cid que se mantendrá a lo largo de toda la historia. No fue el infanzón de Vivar quien se identificó con el cenobio sino éste con el Campeador muchos años más tarde de su muerte.

La *Leyenda de Cardaña* se consolidó como un acto interesado en un momento de crisis, el siglo XIII, tras la frustrada cesión a Cluny y en unos instantes en que estaban surgiendo nuevas y potentes formas de vida religiosa ligadas al mundo de los mendicantes que desplazaban al monacato antiguo. Era, por ello, necesario reafirmarse. Los monjes de Cardaña emplearon el *Cantar* y otras fuentes para recrear su propia historia, en la que se insertaron, sin reparos, escenas y episodios tendentes a configurar la imagen de un asombroso guerrero, virtuoso, invencible, *miles Christi*, en los límites de la santidad y una de cuyas principales preocupaciones había sido el monasterio que no le habría fallado en tiempos de necesidad. Por otra parte, la abadía también trataba de mostrar públicamente un añorado estado idílico de relaciones perfectas entre el clero monástico y la alta nobleza en el siglo XI, en contraposición a una época, el siglo XIII, en que los antiguos benefactores nobles no sólo dirigían sus desvelos caritativos hacia nuevas formas de vida religiosa, sino que también se habían convertido, en muchos casos, en atacantes de los privilegios territoriales y jurisdiccionales de los viejos centros cenobíticos [Foto 1].



A esta exaltación cidiana contribuyó el propio rey Alfonso X que, en 1272, se acercó al monasterio y quedó impregnado del aura que emanaba de la figura del Campeador. Ordenó la traslación de sus restos al presbiterio, a un lugar nobilísimo, que pronto pasaría a entenderse como el lugar originario de su enterramiento<sup>4</sup>. Hasta entonces debía haber estado enterrado en un lugar secundario, quizá en el atrio. Por otro lado, sin demasiada criba, la *Leyenda de Cardeña* pasó a incorporarse, en gran medida, a la *Primera Crónica General* con lo que se consagraron, oficialmente, muchos de los acontecimientos fantásticos del Campeador. Pero la actuación del rey sabio no fue fruto de un mero deslumbramiento por la figura de don Rodrigo. Con ello también estaba mostrando un modelo de lealtad y valor incluso en momentos de dificultad.

En gran medida, la *Leyenda de Cardeña* no tuvo todos los efectos esperados y los monjes vivieron sumidos en un notable estado de postración material, intelectual e incluso religiosa, hasta mediados del siglo XV. En esa fecha, con el apoyo de la corona, iniciaron un proceso de reconstrucción de la abadía, levantando una gigantesca iglesia gótica, trazada por Juan de Colonia, que sustituyó a la vieja basílica románica, que se convirtió en el signo optimista de cómo quería encararse el futuro. Los restos del Cid y de su esposa pasaron a ocupar un lugar privilegiado en el nuevo presbiterio, en el centro del templo. En estos años, se produjo una nueva revitalización de la figura del Campeador. A finales del XV se publicó en Sevilla la *Crónica del Cid* y en 1512, a expensas de la abadía se editó en Burgos en las prensas de Fadrique de Basilea [Fotos 2 y 3]. En los frontispicios grabados de ambas ediciones aparecen explícitas las relaciones del Cid con el monasterio. En la primera, el caballero es representado saliendo del cenobio hacia el destierro. En la puerta, un monje, quizá el abad San Sisebuto, contempla su partida. En la segunda, le encontramos en una batalla justamente por debajo de las armas monasteriales<sup>5</sup>. Ambos grabados muestran la identificación evidente que en torno a 1500 se hacía entre el Cid y Cardeña.

Pero el Cid, en el otoño de la Edad Media y en los albores de la modernidad, había comenzado a dejar de ser un patrimonio exclusivo de Cardeña. Incluso la comunidad monástica tuvo que dar cuenta, en alguna ocasión, de las actuaciones que trató de llevar a cabo en relación con el héroe. En 1541, se intentó verificar la traslación de los restos del caballero a uno de los laterales del presbiterio, quizá por razones litúrgicas. La ciudad de Burgos —que como veremos había emprendido también un notable proceso de identificación con su figura— y el Condestable manifestaron públicamente su disgusto e, incluso, se dirigieron al emperador pidiendo que se restituyeran los restos al centro de la iglesia por considerar indecoroso el nuevo enterramiento. Don Carlos ordenó que así se hiciera<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> En el sepulcro se grabó la siguiente inscripción de claras resonancias clásicas: *Belliger invictus famosus Marte triumphis clauditur hoc tumulo magnis Didaci Rodericus Era MCXXXVII* (Leocadio CANTÓN DE SALAZAR, *Los restos del Cid y de doña Jimena*, Burgos, Imprenta de Timoteo Arnáiz, 1883, p. 9).

<sup>5</sup> F.J. MARRODÁN, *Escudo(s) del Monasterio de San Pedro de Cardeña*, Burgos, 2005.

<sup>6</sup> En la cédula del emperador se señalaba que uno de los personajes más gloriosos de España había sido el Cid y que su fama hacía que gentes de todos los países acudieran al cenobio para





# Crónica del Cid Ruy Díaz

Foto 2. *Crónica del Cid*. Sevilla. Fines del siglo xv.



Foto 3. *Crónica del Cid*. Burgos. 1512.

Este hecho fue, sin duda, un aldabonazo en la mente de los monjes. La abadía se ratificó en la idea de que la figura de don Rodrigo era en uno de sus principales activos. En este sentido, la reacción fue rápida. Si el Regimiento de la Ciudad trataba de apropiarse del Campeador, como veremos a continuación, desde una perspectiva civil —identificando las virtudes laicas del mismo con las de la urbe— el monasterio procuraba exaltar, hasta el extremo, sus virtudes cristianas, aspecto éste que sí que podían patrimonializar los religiosos de forma exclusiva.

Sobre el Cid gravitó siempre la idea de su santidad. Recordemos que la posesión de cuerpos santos era un patrimonio que se explotaba activamente por aquellos centros religiosos que tenían la fortuna de contar con ellos. El cenobio burgense poseía tres grandes conjuntos de reliquias: las de los Mártires de Cardaña, las del abad san Sisebuto y los huesos de este caballero. Estos restos garantizaban, en gran medida, la pervivencia del monasterio. De todos estos personajes, con visos de santidad, el más famoso, tanto en España como en el extranjero, era el Cid. Sin embargo, era también el que más dificultades podía tener *a priori* en un proceso de canonización. Aunque en la tradición bajomedieval y en el ambiente cardeñense se

---

rendirle homenaje. Teniéndose noticia de que se había trasladado su sepultura desde el centro del presbiterio hasta uno de los laterales de la capilla mayor, se ordenaba que sus restos volvieran a colocarse en el lugar primitivo (Archivo Municipal de Burgos, Hi. 3530)

le consideraba como santo, faltaba el espaldarazo definitivo que lo elevara a los altares<sup>7</sup>. No debe extrañarnos que la comunidad tratara de conseguirlo con todas sus fuerzas. Si se lograba tal reconocimiento oficial la abadía quedaría reforzada. En este sentido, se contó con el beneplácito e incondicional ayuda del rey Felipe II, que manifestó siempre una gran admiración por el Cid. Se encargaron las diligencias, en la Curia Romana, a don Diego Hurtado de Mendoza, aunque el proceso quedó paralizado<sup>8</sup>. Estas dificultades no fueron, empero, un obstáculo para que los monjes se lanzaran a mostrar a don Rodrigo elevado al rango de la santidad.

La primera vez, en el siglo XVI, en la que tenemos constancia del uso de la imagen del Cid por parte de la comunidad de Cardeña, como santo o al mismo nivel que los santos, la tenemos en la sillería de San Benito de Valladolid [Foto 4]. Ejecutada, a partir de 1525, por Andrés de Nájera, como lugar en el que se reunían los abades de la congregación vallisoletana, cada monasterio pagó la silla alta, destinada al abad y la baja que sería ocupada por su acompañante. En los respaldos de las sillas altas, figuran los relieves de los patronos de los distintos cenobios. Curiosamente, en la de Cardeña, encontramos al Cid compartiendo protagonismo con una auténtica corte celeste. Esta actuación suponía la aceptación, al menos *de facto*, de la santidad del Cid entre los miembros de la Congregación.

Hacia 1570, coincidiendo con esta efervescencia santificadora, se culminó la fachada de la iglesia que había comenzado a construirse a mediados del siglo XV [Foto 5]. En la zona baja de la portada gótica, solamente aparece un escudo del Cid sirviendo como peana a la imagen de san Pablo, que junto a la de san Pedro, ubicado sobre el escudo de Cardeña, y la del abad Pedro del Burgo, sobre un escudo regio, ocupa el tímpano apuntado. Sin embargo, en el remate del pleno siglo XVI hallamos la representación triunfante de don Rodrigo, como auténtico santo. Ni siquiera los reyes fundadores de lugares sacros habían tenido la osadía de colocarse en un emplazamiento tan honroso. El lugar de honor de la fachada —que hubiera tenido que estar presidido por el príncipe de los apóstoles, titular del monasterio, por san Benito, fundador de la orden o por san Sisebuto— está ocupado por el Cid, que aparece como el verdadero «patrono» del lugar. Aquí queda ligado a los personajes relacionados con los orígenes y refundación del cenobio como Teodorico y

<sup>7</sup> En 1541, cuando se produjo el traslado de los restos del Cid, el abad fray Lope de Frías se refirió a su figura como la de un santo y al aludir a sus despojos mortales habló de ellos como «cuerpo santo», lo que prueba que se le tenía en tal consideración. Las bases sobre las que se cimentaba esta convicción eran múltiples y estaban ligadas a los hechos en los que aparece envuelta su vida, donde no faltan apariciones de santos a don Rodrigo, o a los prodigios que obró después de muerto, algunos en relación directa con sus restos mortales. Véase José M<sup>a</sup>. GARATE, «La posible santidad del Cid», *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 132 (1955/3), p. 755.

<sup>8</sup> No sabemos exactamente cuáles fueron las dificultades que tuvo en Roma el proceso de canonización. Sin duda, en los ambientes contrarreformistas del momento ya no cuadraba tanto la figura del santo guerrero como en la Edad Media. Más suerte tuvieron los Mártires de Cardeña. En un contexto, como el de los años de la segunda mitad del siglo XVI y del siglo XVII, en el que volvía a valorarse el martirio de una manera muy notable, se autorizó, el 11 de enero de 1603, canónicamente su culto en el Arzobispado de Burgos.





Foto 4. Respaldo de la silla del Monasterio de San Pedro de Cardaña en el Monasterio de San Benito de Valladolid. Andrés de Nájera. h. 1525.



Foto 5. Don Pedro del Burgo orante ante san Pedro y san Pablo en la portada de la iglesia del Monasterio de San Pedro de Cardaña. Medios del siglo xv.

García Fernández y Alfonso III y doña Sancha, pero en un lugar preeminente, eclipsando la condición real de algunos de ellos [Foto 6]. La efigie del Cid está también visualmente más destacada que la de san Benito, san Pedro y san Pablo, que se encuentran, discretamente, culminando la espadaña.

Todos estos años y los siguientes fueron momentos de consolidación de la fama del Campeador. Las reediciones de la *Crónica Particular del Cid*, en 1552 y 1593, y la publicación de las *Mocedades* de Guillén de Castro en 1618 —que lanzó al mundo del teatro su figura proyectándola en el extranjero<sup>9</sup>— reafirmaron la presencia del héroe en la cultura e imaginación colectiva españolas, lo que convenía plenamente a los intereses de Cardaña. Prueba de la alta consideración general al personaje la tenemos en el hecho de que el propio Carlos II, según la tradición, en su visita al monasterio pronunció las siguientes palabras: *no reinó pero hizo reyes*.

Sin embargo —y a pesar del elevado concepto que se tuvo del Cid y su vida— no faltaron tampoco, en estos momentos, sobre todo desde fines del siglo XVI, las críticas a las desfiguraciones que en torno a su persona habían surgido secularmente, en un evidente intento de «racionalizar» y dimensionar al personaje. El propio Cervantes, en *El Quijote*, planteó sus dudas sobre si todos los sucesos atribuidos al héroe verdaderamente habrían sucedido. Gracián, en *El Criticón*

<sup>9</sup> Christoph RODERIEK, «El mito cidiano fuera de España», *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 109-123.



Foto 6. El Cid en el remate de la fachada del Monasterio de San Pedro de Cardeña. h. 1570.



Foto 7. El Cid en la fachada del Monasterio San Pedro de Cardeña. h. 1739.

1657), intenta mostrar un semblante menos fantástico de este personaje. Vemos cómo —tanto desde la crítica historiográfica como desde la literatura— comienza a atacarse esa imagen tan estereotipada y engrandecida del Campeador.

La comunidad de Cardeña no podía dejar de dar una respuesta a este intento de una parte de la erudición de ubicar la figura en su real dimensión separándola de toda la ganga de fantasía que la rodeaba. Esta reacción se materializó con la publicación, en 1719, de una gran historia del cenobio, titulada *Antigüedades de España*, escrita por fray Francisco de Berganza, en la que la historia del Cid tenía un papel fundamental, apareciendo revestida de todos los ribetes legendarios, idealizadores y de santidad a los que hemos hecho mención<sup>10</sup>. Este esfuerzo notable del erudito coincidió con un momento de reafirmación cardeñense y de ampliación significativa del monasterio, que quedó duplicado en su tamaño. En esta reforma no faltaron los elementos que trataron de significar a Cardeña como un centro esencialmente cidiano, volviendo a mostrar a don Rodrigo como santo. Así, hacia 1739, se remató la nueva fachada con una gran imagen del Cid en la que éste toma prestada la iconografía de Santiago Matamoros. Aparece elevado a la categoría de máximo *miles Christi* y con la inscripción *Per me reges regnant*<sup>11</sup> [Foto 7]. En este

<sup>10</sup> Fray Francisco de BERGANZA, *Antigüedades de España*, Madrid, 1719-1721, 2 vols.

<sup>11</sup> Esta cita latina aparece extraída del Capítulo 8 del *Libro de los Proverbios*, aunque aquí la frase no se refiere a la Divinidad o a la Sabiduría Divina, sino a la figura del Cid, que con sus actuaciones bélicas fue capaz de mantener tronos. Esta habilidad del Cid se evidencia en que en su capilla funeraria, construida en 1734, aparecen personajes reales en lugares menos destacados.



Foto 8. Capilla nueva del Cid. Monasterio de San Pedro de Cardeña. 1734.

sentido, su actividad como defensor de la Cristiandad, luchando contra los moros, se veía como claro elemento constitutivo de santidad. Así debe entenderse en un contexto en que, desde la Edad Media, se hizo partícipes a muchos santos —no sólo a Santiago— en intervenciones militares prodigiosas a favor de los cristianos en lucha con los musulmanes. Ya antes, en el siglo xvii, Fernán González había sido presentado así en San Pedro de Arlanza, inspirándose no sólo en Santiago sino en otros santos-religiosos ecuestres como san Millán e incluso san Isidoro<sup>12</sup>.

Esta «santificación» dieciochesca de la figura del Cid, evidenciada en el exterior de la iglesia, coincidió con un proceso de traslación de sus restos y los de los suyos, que se hallaban distribuidos por distintas zonas del templo, a una capilla que se edificó al mismo nivel que la de los Mártires<sup>13</sup>. Las transformaciones en el presbiterio y la construcción del baldaquino y del nuevo retablo mayor hicieron necesario el acondicionamiento de un nuevo lugar de descanso eterno [Foto 8]. La comuni-

---

<sup>12</sup> Un ejemplo lo tenemos en San Millán de la Cogolla, que según la tradición se apareció a caballo, luchando contra los moros en la Batalla de Hacinas o en la de Simancas. Quizá la representación más interesante sea la de fray Juan Rizzi para el Monasterio de San Millán de la Cogolla en 1654. Gran interés tiene el denominado *Pendón de Baeza*, ejecutado en la época de Alfonso vii como agradecimiento del monarca a San Isidoro por haber ayudado a vencer en la Batalla de Baeza, en 1147, a los musulmanes y donde aparece el santo a caballo. En 1732, se culminó la renovación de la portada meridional de la basílica de San Isidoro de León, en donde encontramos a este santo en una escena bélica y victoriosa semejante.

<sup>13</sup> La capilla fue construida en 1734, siguiéndose las trazas de Francisco Baztigueta. Véase Lena S. IGLESIAS ROUCO y María José ZAPARAÍN YÁÑEZ, «El monasterio de San Pedro de Cardeña, centro dinamizador del desarrollo artístico burgalés en los primeros decenios del siglo xviii. Aportación a su estudio», *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 220 (2000), pp. 135-136. Se aprovechó el viejo sepulcro de mediados del siglo xvi que fue desmontando y colocado en el centro de este espacio alargado de cabecera semicircular. Creemos que la vieja inscripción del siglo xiii fue reaprovechada en la nueva tumba del Renacimiento y en su reubicación barroca.

dad no podía caer en el mismo error de 1541 —que aún debía estar presente en la memoria histórica— y enfrentarse a una crítica generalizada. Por ello, trató de que el nuevo espacio adquiriera un tono de grandeza y solemnidad que no fuera susceptible de ningún reproche. Esta notable actuación del cenobio, en el siglo XVIII, trató de volver a ubicar al monasterio en una situación predominante en Burgos en unos momentos en que, a pesar de los esfuerzos, tampoco soplaban buenos vientos para las viejas comunidades monásticas<sup>14</sup>.

#### 4. EL CID Y LA CIUDAD DE BURGOS. LA CREACIÓN LEGENDARIA DE UNAS RELACIONES Y SU PLASMACIÓN VISUAL

Sin duda, el Cid mantuvo estrechos contactos con la ciudad a lo largo de su vida, al menos en sus primeros años. Sin embargo, pocos son los datos históricos que nos hablan del tenor de estas relaciones. En gran medida, todo el conjunto de imágenes que nos ubican al Cid, en hechos concretos, en el Burgos de finales del siglo XI, responden más a creaciones posteriores a su muerte que a realidades contrastadas de forma indubitable.

##### 4.1. LA JURA DE SANTA GADEA

El *Cantar* nos describe la salida del Cid de la ciudad y su acampada con los suyos en la glera del Arlanzón, obviando los precedentes. Pero fue, sin duda, uno de ellos, la famosa *Jura de Santa Gadea*, el acto más significativo de su vida en relación con la ciudad. Las crónicas más próximas a su muerte no hacen mención a este acontecimiento. En la *Crónica General* aparece ya como un hecho histórico. Sin

---

<sup>14</sup> La capilla está llena de inscripciones alegóricas. En la entrada se puede leer el título completo de la misma: *Capilla de los Reyes, Condes e Ilustres Varones*. Otra extraída del *Libro de las Lamentaciones* señala lo siguiente: *Filii Sion incliti reputati sunt in vasa testea*. Hace alusión a que hasta los hombres que más gloria han conseguido para su pueblo están sometidos a la destrucción final de la muerte. En el interior, en el sepulcro aparece la inscripción a la que ya hicimos mención, realizada probablemente en la época de Alfonso X el Sabio, en la que se compara al Cid con Marte. Un hiperbólico texto latino que dice: *Quantum Roma potens bellicis extollitur actis/ vivat Arthurus fit quanta gloria britannis/Nobilis e Carolo quantum gaudet Francia Magnol/ tantum Iberia duris Cid invictus claret*. De esta manera se ponía al Cid al mismo nivel de los héroes romanos, del rey Arturo y de Carlomagno. Otros textos en castellano citan la traslación de los restos en 1736 a esta capilla, a su salida en 1809 hacia Burgos y a su regreso al cenobio en 1826. En las paredes de la capilla también hallamos otras referencias claramente significativas. Encima de la portada de acceso, en el interior de la capilla y sustentada por leones leemos un texto extraído del *Libro de Samuel* que dice: *Quomodo ceciderunt robusti et perierunt arma bellica*, reconociendo que la muerte llega también a los valerosos guerreros. Una grandilocuente frase corrida, a lo largo del friso, dice: *Gaude Felix Hispania/ laetereque semper quia/ tottalesquel meruisti penates/ habere: sunt/ enim reges/ illustrissimil genere et/ comites nobilissimil atque fortissimil quorum corpora/ in praesentil capella/ requiescunt/ ab annol domini MDCCXXXV*.

embargo, hoy la mayor parte de los estudiosos entienden la Jura como una creación literaria o historiográfica del siglo XIII. En esos momentos, en que el peso del poder había basculado hacia Castilla, se quiso construir una historia en la que se trataba de mostrar que la aristocracia castellana, dirigida por el Cid, había mantenido un cierto grado de independencia con respecto a Alfonso VI, tan íntimamente ligado a la nobleza leonesa. Surgió, con la Jura, la imagen de un caballero garante de la moralidad en la vida pública, que defiende la «legalidad» establecida frente a las arbitrariedades o las astucias para hacerse con el poder.

En realidad, nada debió ocurrir en 1072, fecha de la muerte de Sancho II. Alfonso VI, sin ninguna aclaración sobre el fin de su hermano, debió tomar posesión del reino castellano, no siendo, por lo tanto, la Jura el detonante de la enemistad entre el Cid y su nuevo rey. Este hecho —fruto de una invención— fue uno de los primeros elementos con los cuales la ciudad comenzó a identificarse colectivamente en relación a la figura del Campeador. Uno de sus ciudadanos había logrado la épica hazaña de hacer jurar a su soberano, lo cual, en gran medida, los ratificaba en la idea de que los monarcas estaban sometidos a leyes generales y a usos particulares que debían ser respetados. En 1518, el procurador burgalés doctor Zumel pidió al emperador Carlos que prestara juramento, en las cortes de Valladolid, de guardar los derechos y libertades de Castilla y no entregar oficios ni beneficios a extranjeros. No faltaron quienes vieron, en este acto del burgalés, una conmemoración del episodio cidiano de Santa Gadea<sup>15</sup>.

El tema de la Jura pasó a convertirse en uno de los referentes esenciales de la historia burgalesa, glosado por todos los historiadores, y la iglesia de Santa Gadea en una de sus «reliquias» históricas más apreciadas, constituyéndose en el lugar donde la memoria colectiva situaba el acto gallardo de uno de los más destacados habitantes de la ciudad. A la vez, este tema acabó por convertirse en uno de los tópicos iconográficos cidianos. Ya en la recepción de la reina doña Ana de Austria en la ciudad, en 1570, en uno de los arcos efímeros que se montaron a su paso, se incorporó el asunto de la Jura<sup>16</sup>. Pero fue sobre todo a partir del siglo XIX cuando la escena alcanzó un notable desarrollo. En esta centuria, el acto valiente del caballero —que era capaz de poner en riesgo su fortuna y sus posesiones— fue sumamente valorado por la literatura romántica. Recordemos la obra *La Jura de Santa Gadea* de Hartzenbusch, publicada en 1845, o la *Leyenda del Cid* de Zorrilla de 1882. Pero hemos de tener en cuenta que también este gesto fue utilizado desde otros parámetros que van más allá de la mera consideración romántica, como el de la exaltación de la monarquía liberal, constitucional, en la que el monarca ha de someterse al pueblo y a leyes de rango superior. En un mundo de tensiones, como el XIX español, donde todavía las tentativas absolutistas estaban muy vigentes, no debe extrañarnos

---

<sup>15</sup> Manuel ALVAR, «Carlos V y la lengua española», *Nebrija y estudios sobre la Edad de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, pp. 169-188.

<sup>16</sup> Ésta es la primera referencia de la que tenemos noticia, en relación a una pintura con este tema.





Foto 9. José Vela Zanetti. *La Jura de Santa Gadea* (detalle). 1970.  
Palacio de la Diputación Provincial de Burgos.

que esta historia fuera valorada desde una perspectiva liberal. El propio Federico Madrazo propuso que uno de los asuntos pictóricos que debía decorar las paredes del Congreso de los Diputados debía ser el de la Jura<sup>17</sup>. Pero la consagración de este hecho, desde un punto de vista pictórico, tuvo lugar en 1864, fecha en la que Marcos Hiráldez Acosta presentó un gran lienzo con este episodio a la Exposición Nacional de ese año. Resulta significativo que la pintura fuera comprada por el Estado, destinándola al Senado, con lo que queda ratificada la idea de que su valoración no sólo fue estético-romántica sino también ideológica. Su éxito fue tal que pasó a ser la representación más extendida del acontecimiento y uno de los motivos cidianos por antonomasia, reproduciéndose en múltiples ocasiones, y teniendo en Burgos, como no podía ser de otra manera, una gran trascendencia. El pintor burgalés Andrés García Prieto la reprodujo miméticamente, en 1880, y la copia pasó a la Diputación Provincial, convirtiéndose en uno de sus lienzos más emblemáticos<sup>18</sup>. Otros artistas de finales del siglo XIX y del siglo XX también se dejaron seducir por el tema. Mariano Pedrero realizó una gran versión para el Marqués de Murga en 1924<sup>19</sup> y Vela Zanetti [Foto 9], en 1970, lo tomó como uno de los motivos fundamentales

<sup>17</sup> Carlos REYERO, *La imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 93.

<sup>18</sup> Antonio L. BOUZA, *Andrés García Prieto, de oficio pintor*, Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1994, p. 60.

<sup>19</sup> Esta composición se inspira, casi literalmente, en la que realizara Serafín Martínez Rincón, que se presentó a la Exposición Nacional de 1862, y cuya popularización se produjo a través de grabados.

de la serie pictórica que cubre la bóveda de la escalera del Palacio Provincial de Burgos<sup>20</sup>.

#### 4.2. BURGOS, EL CID Y LA MONARQUÍA EN EL SIGLO XVI

Uno de los episodios más interesantes de la utilización de la figura del Cid en el Burgos del siglo XVI fue su empleo en relación con Carlos V. Este uso, del que tenemos constancia en distintas ocasiones —y del que nos quedan noticias documentales y testimonios reales—, no siempre estuvo guiado, a nuestro juicio, por las mismas intenciones. Es más, creemos que pudieron existir motivos antagónicos —teniendo en cuenta las circunstancias políticamente cambiantes— que alumbran imágenes que, en un primer vistazo, nos pueden parecer semejantes.

En febrero de 1520, don Carlos llegó a la ciudad de camino a las tumultuosas Cortes de Santiago, en las que el rey quería que los representantes castellanos votaran un subsidio o impuesto que le permitiera emprender su viaje a Alemania para ser coronado emperador. En el ambiente de muchas ciudades de Castilla, reinaba ya un cierto espíritu de descontento y de prevención con respecto a la figura del monarca y de sus servidores flamencos. Burgos no estaba al margen. Esto fue lo que hizo que el acto de recepción se desarrollara con el fasto y protocolo necesarios, pero que también se guardaran todas las cautelas posibles y se cuidara mucho el juramento que el emperador debía hacer al entrar, por primera vez, en la ciudad, y que le comprometía a respetar, guardar, acatar y hacer cumplir todos los fueros, derechos, franquicias y libertades de Burgos y los burgaleses. Una comisión ciudadana, encabezada por el merino mayor Juan de Rojas, marqués de Poza, y el escribano mayor Juan de Zumel, le conminó a realizar tal juramento en la Puerta de San Martín. Recordemos que Zumel ya le había obligado a prestar una promesa parecida en las cortes de Valladolid de 1518. Si en esa fecha debió resurgir la idea de la Jura de Santa Gadea, entre los presentes en la capital del Pisuerga, en 1520, volvió a sentirse tal paralelismo entre los burgaleses<sup>21</sup>. De sumo interés resultan algunas de las arquitecturas efímeras que se levantaron al paso del soberano en su recorrido por Burgos. Estas construcciones temporales debieron tener la función de honrar a don Carlos, pero, en algunos casos, no debieron estar exentas de un cierto carácter admonitorio, aunque desconocemos si el homenajeado llegó a entender el alcance de aquéllas. Nada más pasar la Puerta de San Martín, se alzaba un arco triunfal efímero en el que aparecían las figuras del Cid y de Fernán González. Acompañando a estas imágenes se hallaban varias inscripciones. La primera decía: *Porque nacistes sin par/los venimos a mirar*. Se trataba de un acto de respeto a la grandeza del emperador por dos de los más ilustres burgaleses del pasado. En la segunda se podía leer: *Naturales de aquí fueron/estos siempre vencedores/tantas batallas vencieron/que sus fa-*

<sup>20</sup> Enrique AZCOAGA, *Las pinturas murales de Vela Zanetti*, Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1981.

<sup>21</sup> Juan de ALBARELLOS, *Efemérides burgalesas*, Diario de Burgos, 1980, pp. 47-49.

*mas los pusieron/junto a los emperadores.* En estas frases, se señalaba que ambos personajes eran merecedores de representarse junto a los altos soberanos. Al lado del Cid y Fernán González se representaban las imágenes de la Justicia y la Paz con la sentencia: *Justitia et pax osculate sunt/son de condicion las dos/ que a donde falta la una/ no puede aver ninguna*<sup>22</sup>. Una lectura atenta de los textos nos ratifica en que las efigies de los héroes principales castellanos no se pusieron allí con la mera función de honrar al rey. Por supuesto que no hemos de descartar esto. Pero este homenaje iba acompañado de un intento de recordar al emperador que ambos personajes habían sido héroes, casi al mismo nivel que los reyes o los emperadores, y que habían luchado, cada uno de ellos, por defender los intereses particulares de Castilla. Recordemos a la figura de Fernán González como gestador de la «nación» castellana, como primer conde «independiente» del soberano leonés, y al Cid, que hizo jurar a su rey en el famoso acontecimiento de Santa Gadea. Así como ambos hubieran sido buenos vasallos si verdaderamente hubiera habido un buen señor, los burgaleses del siglo XVI serían igualmente serviciales si el emperador era un gran gobernante. La última inscripción, alusiva a la unión indisoluble entre la Justicia y la Paz, parece tener unos caracteres premonitorios de los acontecimientos que se desarrollarían posteriormente en la ciudad. La falta de justicia del emperador llevó a que Burgos, al igual que otras muchas ciudades castellanas, se viera envuelta en algaradas populares a lo largo de los meses siguientes a la visita real, alcanzando sus momentos más graves en junio, agosto y septiembre de ese año<sup>23</sup>. La memoria de este singular suceso fue rescatada en distintas ocasiones en la ciudad<sup>24</sup>.

Pero donde las conexiones entre la Ciudad, el Cid y el César Carlos se hicieron más patentes, desde una perspectiva visual, fue en el Arco de Santa María [Foto 10]. Si en el arco efímero de 1520 existió un claro intento de advertir al emperador, a través de las representaciones de los héroes, en el de Santa María se les utilizó para restañar las viejas heridas abiertas en la Guerra de las Comunidades. Pasados unos años del fin del movimiento comunero —y cuando ya el emperador había visitado en otras ocasiones la ciudad<sup>25</sup>—, las autoridades locales decidieron, en 1531, emprender un proyecto de altos vuelos, consistente en la construcción de un gran arco de triunfo permanente y exento, dedicado al emperador, que más tarde, tras varios cambios en el proyecto, acabó por convertirse en un gran telón que se añadiría a la vieja puerta de Santa María, que ya en estos momentos era la más importante entrada de la urbe<sup>26</sup>. Quizá con esta actuación, el Concejo estaba intentando mostrar el

<sup>22</sup> Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987, pp. 256-257.

<sup>23</sup> Anselmo SALVA, *Burgos en las Comunidades de Castilla*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1895; Adriano GUTIÉRREZ ALONSO, «El movimiento comunero en la Ciudad de Burgos», *En Plural*, núm. 4 (1998), pp. 25-31.

<sup>24</sup> En 1879, se proyectó realizar una cabalgata histórica que reprodujera el acontecimiento (Archivo Municipal de Burgos. Fondo Cantón de Salazar. Impresos. 1).

<sup>25</sup> Carlos V había visitado la ciudad en 1523, a finales de 1527 y comienzos de 1528.

<sup>26</sup> El arco exento se encargó en 1531, sobre el puente de Santa María —reconstruido en 1527. El proyecto fue realizado por Felipe Vigarny. Sin embargo, al final, se adosó a la puerta de



Foto 10. Fachada principal del Arco de Santa María de Burgos. 1531-1553.



Foto 11. Ochoa de Artega. *El Cid Campeador*. Fachada principal del Arco de Santa María de Burgos. 1553.

agradecimiento al César por el amplio perdón que había otorgado a los vecinos de Burgos tras el fin de los tumultos comuneros. Esta gran fachada fue concebida a modo de arco de triunfo o, mejor dicho, a modo de gran retablo civil [Foto 11]. La ciudad —representada a través de sus ciudadanos más destacados a lo largo de la Historia— rendía homenaje a su todopoderoso señor, bajo la protección de la Virgen y del ángel Custodio de la Ciudad, que en la mano izquierda porta la maqueta de la ciudad mientras que con la derecha blande una espada aprestándose a defenderla. Se quería mostrar la imagen de un pueblo —identificado colectivamente con los mejores de los suyos— que aparece fiel al poder establecido, y en el que cada personaje del pasado aporta sus más destacadas cualidades. Diego Porcelos, el aguerido ímpetu de los fundadores, ya que fue él quien estableció, en el 884, las bases de la urbe. Los míticos jueces Laín Calvo y Nuño Rasura, el espíritu conciliador, justo,

---

Santa María a modo de fachada-telón, encomendándose la idea del nuevo proyecto a un arquitecto desconocido cuya traza fue corregida por Andino y Vigarny en ese mismo año. En estos momentos ya se estableció el programa iconográfico del conjunto. El derribo de la fachada vieja y la construcción de la nueva corrió a cargo de Francisco de Colonia, pero en 1536 se detuvo la edificación, como consecuencia de la denuncia del regidor Pedro de la Torre, ya que las labores no avanzaban según los modelos propuestos. A partir de ahí se encargaron los trabajos a Juan de Vallejo y Ochoa de Artega, presentando el primero unas trazas corregidas. En 1553, finalizaron las obras con la colocación de las esculturas en el arco, realizadas por Ochoa de Artega. A pesar de que hasta esa fecha no se completó el conjunto, el programa debía estar ya definido en 1531. Véanse: Matías MARTÍNEZ BURGOS, *Puente, Torre y Arco de Santa María*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1952; Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1977, pp. 243-250; Ignacio GONZÁLEZ DE SANTIAGO, «El Arco de Santa María en Burgos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 55 (1989), pp. 289-306.



perfectamente armónico —al menos desde un punto de vista legendario— de los tiempos fundacionales. Fernán González, la creación de un espacio político y administrativo, el castellano que se convirtió, en la mentalidad de la época, en el corazón de lo que será el reino de Castilla y el germen de la gran España. Y, por fin, el Cid, guardián del honor castellano y garante de la continuidad por encima de los cambios. Estos dos últimos merecieron el honor de flanquear al emperador que aparece ligeramente alzado sobre ellos. Blanden espadas no amenazantes contra su rey —como en el arco efímero de 1520— sino en actitud de servicio. Quizá, cuando finalmente se colocaron las estatuas, tras el complicado proceso de ejecución del arco, en el año 1553, se habían perdido, parte de las claves que guiaron a los regidores de 1531 y que todavía tenían muy fresca la revuelta comunera. En esta fecha de inicio del proyecto, sí debió pesar en el diseñador o los diseñadores intelectuales de este complejo programa propagandístico la idea de mostrar a los grandes burgaleses en torno a la figura de su señor natural, pasando definitivamente la página del episodio comunero, mostrando la fidelidad histórica a una monarquía que, en gran medida, era lo que era gracias a la actuación de aquellos leales, valientes y sabios caballeros y prohombres del pasado.

Los personajes representados en la Puerta de Santa María se repitieron en algunos de los arcos efímeros que se construyeron a raíz de la llegada de doña Ana de Austria a la ciudad en el año 1570<sup>27</sup>. En uno de ellos, que se alzaba antes de llegar al de San Martín, aparecían, además de Diego Porcelos, Laín Calvo y Nuño Rasura, la historia de los Siete Infantes de Lara, la Jura de Santa Gadea, y Fernán González preso en León. No creemos que en la mente de los regidores del momento existiera un afán tan claro, como en 1520, de advertir a la soberana sobre los derechos de la Ciudad de Burgos y que la sumisión al poder real, por la urbe, se hacía siempre bajo el signo del respeto del monarca a los usos y derechos ciudadanos. Pero, aunque estamos convencidos de que con estas imágenes se trataba, esencialmente, de honrar a doña Ana, el hecho de que precisamente se eligiera el tema de la Jura y el de Fernán González preso en León por defender los intereses de Castilla, parece mostrarnos que, de una forma sutil pero evidente, se recordaban las obligaciones de respeto de la Corona con Burgos y con Castilla. Una segunda arquitectura efímera se levantaba en la fachada exterior del Arco de San Martín. Allí se montaron unos telones en los que aparecían los linajes de los Jueces de Castilla, de Fernán González y del Cid, que confluían en Felipe II<sup>28</sup>. Aunque se forzaron estas relaciones genealó-

<sup>27</sup> Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Casa del Cordón*, pp. 278-279.

<sup>28</sup> En la *Anacephaleosis*, escrita por el obispo burgalés don Alonso de Cartagena en 1456, aparecía dibujada la presunta Genealogía del Cid, desde Laín Calvo, ligándola, más tarde con los Reyes de Castilla (Isabel MATEO GÓMEZ, *Sobre el autor de los dibujos de la Genealogía de los Reyes de Don Alonso de Cartagena*, Burgos, Institución Fernán González, 2005, p. 32). El fin de esta obra era plantear la primacía del reino de Castilla frente a otros peninsulares, considerándole heredero de la monarquía visigoda. También se trataba de mostrar la ascendencia burgalesa de la monarquía (José FERNÁNDEZ ARENAS, «La fiesta, el arte efímero y la Puerta de Santa María en Burgos», *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Madrid, Junta de Castilla y León, 1985, p. 910).





Foto 12. Sala de la Poridad del Arco de Santa María de Burgos.



Foto 13. Escudo de la familia Alonso. Villaescusa de Butrón (Burgos)

gicas, la intención de estas representaciones era señalar que el rey era heredero no sólo de sangre de esas figuras —descendientes, según la tradición recogida por Alonso de Cartagena del mundo godo<sup>29</sup>—, sino también de todas las virtudes que adornaron a esos personajes: valentía, justicia, discernimiento en el buen gobierno... [Foto 12]. Quizá, también, de forma discretísima, se estaba intentando recordar cómo debía actuar la monarquía en relación con Burgos.

Hay, todavía, otra ocasión en la que vuelven a aparecer juntas las representaciones del Cid, Fernán González, los Jueces de Castilla y los reyes Carlos V y Felipe II. En 1602, Pedro Ruiz de Camargo pintó los muros de la Sala de la Poridad del Arco de Santa María<sup>30</sup> [Fotos 14 y 15]. Este espacio era el ámbito más importante de este edificio, sede del Consistorio. Aquí, se desarrolló un programa iconográfico en el que se repiten las mismas figuras que en la fachada, añadiéndose la de

<sup>29</sup> Incluso, en niveles más populares, se mantuvo esa idea de presentar al Cid como parte de una serie ininterrumpida de personas con orígenes godos, que enlazarían la antigua monarquía y el reino perdido en el año 711, con la nueva monarquía. En Villaescusa de Butrón, se conserva un escudo del siglo XVII de la familia Alonso, que se consideraba heredera de un sobrino del rey godo Wamba, llamado Desiderio. Uno de los descendientes de este linaje, llamado Fernando Alonso, estuvo relacionado con el Cid, juzgado por muchos como su pariente [Foto 13].

<sup>30</sup> Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Casa del Cordón*, p. 290.



Foto 14. Jorge Inglés (:) *El Cid* en la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena.



Foto 15. Pedro Ruiz de Camargo. *El Cid* y *Fernán González*. h. 1602. Sala de la Poridad del Arco de Santa María de Burgos.

Felipe II. En grisalla, se plasman en pequeño tamaño, la Justicia y la Fortaleza y sobre ella dos inscripciones latinas, *Concordia res parve crescunt* y *Discordia maxime dilabuntur*. En este caso, la serie icónica no tenía una función admonitoria para los monarcas que, difícilmente —debido al carácter interior de los frescos—, verían estas representaciones en sus visitas a la ciudad. Tampoco, por este mismo motivo, se trataba de homenajear a los soberanos ligándolos a tan nobles héroes y jueces. Más bien, la función de este conjunto estaba dirigida a los propios representantes de los burgaleses, los regidores, que, precisamente, en ese lugar estaban llamados a tomar algunas de las decisiones más notables en la vida de la urbe. En este sentido, el Cid, Fernán González y los Jueces se presentaban como un ejemplo ante los miembros del Concejo. Ya desde el siglo XV se había visto en el Cid no sólo al héroe sino también al hombre virtuoso. Para Alonso de Cartagena, las virtudes de un caballero —que eran las que adornaban al Cid— debían ser la medida, la cordura, la fortaleza y la justicia<sup>31</sup>. Éstas también eran las características de los personajes

<sup>31</sup> Ma. Jesús Díez GARRETAS, «El Cid Ruy Díaz como *Exemplum* en la historiografía y en los Espejos del siglo XV: la Anacephaleosis y el Memorial de Virtudes de Alonso de Cartagena», *El Cid, Poema e Historia*, Actas del Congreso Internacional, Burgos, 2000, pp. 329-332.

representados en esa sala, incluidos los reyes, que eran los máximos garantes de su puesta en práctica, y que habían tomado ejemplo en las grandes personalidades del pasado<sup>32</sup>. Todos se presentaban como modelos ideales en las actuaciones concejiles. Las máximas latinas de Salustio —tomadas de su obra *Bellum Iugurthinum* y que eran muy conocidas por su utilización en la emblemática— no hacen más que abundar en que un buen gobierno debe basarse en la unidad y no en la desunión. Así habían actuado todos los allí conmemorados desde diferentes épocas, situaciones y funciones.

#### 4.3. EL SOLAR DEL CID

Hemos visto, con los ejemplos antes comentados, que la figura del Cid tuvo, a lo largo del siglo XVI, una popularidad muy notable en Burgos y que su persona fue muy glosada por las minorías cultas en relación con la monarquía. Pero también formó parte del imaginario colectivo popular. Quizá la fortuna que desde la Baja Edad Media lograron sus hechos —no sólo en Burgos sino en toda España— se vio reforzada por el éxito que alcanzaron, desde esos instantes, las novelas de caballería, cuyos argumentos parecen desarrollarse, en muchos casos, en paralelo a las historias del Cid. Todo ello se plasmó en una muy destacada producción bibliográfica, de distinta índole, a lo largo de los siglos XVI al XVIII, que llega a ser verdaderamente abrumadora. En la propia ciudad de Burgos, como no podía ser de otra forma, salieron a la luz, en la Edad Moderna, varias ediciones de asuntos cidianos que demuestran la preocupación que existía en la urbe por el personaje<sup>33</sup>.

Esta «mitificación» colectiva de don Rodrigo es lo que llevó a que la Cabeza de Castilla tratara de profundizar más en las relaciones existentes entre la urbe y el personaje, intentando exprimir todos los hechos o vestigios históricos que existieran y que los pusieran en relación. Así como Cardeña, poseedora de sus restos, explotó al Cid como un hombre al que se esperaba ver pronto en los altares, la Ciudad lo elevó a la categoría del mejor de sus vecinos y ejemplo de las virtudes singulares que adornaban a sus habitantes. Por otro lado, la postración ciudadana en que se vio inmersa la población, en los años de la segunda mitad del siglo XVI, hizo que en ella surgiera una tendencia común —que ha pervivido casi hasta nuestros días— de recreación autocomplaciente en un pasado «mítico», idealizado, y

---

<sup>32</sup> Sin duda, aún quedaba memoria en los regidores burgaleses del deseo de Felipe II, en su viaje a la Ciudad en 1592, de visitar las casas del Cid y de Fernán González, lo que prueba la admiración que debía sentir por estos personajes (Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Casa del Cordón*, p. 282). Esto nos demuestra que en el interior del rey no existía ningún recelo hacia ellos en relación con sus actuaciones de «control» y «desafío» al poder real.

<sup>33</sup> En 1512, salió de las prensas de Fadrique de Basilea la *Crónica del famoso caballero Cid Ruy Díaz Campeador*, basada en la *Crónica de Cardeña*. En 1593, se reeditó este texto en la imprenta de Juan Bautista Varesio. Hacia 1660, se publicó el *Romancero e historia del muy valeroso caballero el Cid Ruy Díaz de Vivar*, en la imprenta de la Santa Iglesia.







Foto 16. Solar del Cid. Burgos. 1784.

que interiorizó, hasta la extenuación, la máxima manriqueña de que *cualquier tiempo pasado fue mejor*.

En este contexto de agotamiento, no sólo económico y demográfico, sino también de recursos y de ideas, los únicos esfuerzos notables que se hicieron fueron los de intentar rememorar ese pasado glorioso y elevar a los altares profanos a los personajes más señeros. Quizá este comportamiento haya de ponerse en relación con la actitud individual de muchos hidalgos, recogida en nuestra literatura del Siglo de Oro, quienes empobrecidos se muestran, empero, orgullosos de su rancio abolengo, no admitiendo la cota de responsabilidad que les cabía en su situación, achacándola sin demasiada crítica al destino. Una de las consecuencias de mirar ese idealizado pasado fue la construcción, desde 1585, del Arco de Fernán González, en el que una ciudad decadente invirtió caudales y esfuerzos propios de una urbe en expansión<sup>34</sup>. El monumento se erigió en los solares donde la tradición inveterada señalaba que se habían levantado las casas del conde. Terminada esta empresa, quedaba por honrar a otro de los grandes personajes burgaleses: el Cid.

El rey Felipe II, en su visita a la ciudad en 1592, se acercó a las antiguas casas del conde Fernán González, sobre las que ya se alzaba el arco, y a las del Cid [Foto 16]. Este interés regio debió espolear a los regidores a saldar la deuda que creían tener contraída con él. En 1593, el Regimiento decidió tomar a censo, del monasterio de Cardaña, unas casas situadas en el barrio de San Martín, que la tradición señalaba que habían sido las que el héroe poseyó en la ciudad y que pasaron al cenobio una vez muerto. Se pensó en alzar allí un arco de triunfo que, sin duda, tendría relación formal con el de Fernán González, que acababa de construirse. El Concejo se comprometió en poner en él las armas cardañenses, condición impuesta

<sup>34</sup> Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Arquitectura civil*, pp. 270-274.

por Cardeña. El plan, de altos vuelos, quedó paralizado y, en momentos posteriores, algunos distinguidos burgaleses se avergonzaban ante el deplorable estado en el que se encontraban las edificaciones allí levantadas. Hubo de esperarse hasta 1784 para que, coincidiendo con el resurgir ciudadano dieciochesco, se volviera a plantear esta realización, en un ambiente ilustrado y de recuperación racional de la memoria histórica. El proyecto —presentado por el arquitecto José Cortés del Valle y llevado a cabo materialmente por el alarife Francisco Céspedes— no estuvo exento de tensiones en su ejecución efectiva. El Concejo decidió obviar el viejo compromiso adquirido en el siglo XVI con Cardeña de ubicar las armas del mismo junto a las del Cid, entablándose un largo y tedioso pleito que llegó a la Real Chancillería de Valladolid y que se sustanció a favor de los intereses monásticos. No descartamos un cierto prurito laicista por parte de los regidores deseosos de independizar la memoria del Cid del monasterio. En 1788, se reanudaron las obras, colocándose finalmente las armas del Cid, de Burgos y de la abadía que fueron labradas por Manuel Campillo<sup>35</sup>. Resulta interesante el análisis de este pleito, motivado no sólo por cuestiones de preeminencia y por compromisos adquiridos nada menos que doscientos años antes y que no se querían cumplir. Además de estos aspectos honoríficos —más importantes en la mentalidad del momento de lo que hoy nos podemos imaginar— probablemente, por debajo, latían otros problemas. En primer lugar, el intento de la casa monástica de estar presente en cualquier iniciativa que tuviera al Cid como protagonista para evitar así perder el control sobre su figura. En segundo lugar, debían existir aspectos materiales muy importantes, ya que los monjes quizá tuvieran miedo de descuidar los derechos de propiedad sobre el solar que se había entregado a censo al Concejo. El colocar allí el escudo cenobítico era una magnífica y evidente muestra de que la propiedad del solar seguía siendo del monasterio y que el Ayuntamiento estaba obligado a pagar el correspondiente canon perpetuo.

El resultado final de esta obra fue poco hiperbólico. Primaron los elementos derivados de la cultura ilustrada, en donde lo pedagógico y ejemplificante sobresalen sobre cualquier otro tipo de componente. El propio Ponz, al referirse al monumento, loa su sencillez y abunda en su sentido didáctico más que en sus valores estéticos, señalando, en este sentido, que debía ser un modelo a seguir en otras ciudades<sup>36</sup>. La estructura resulta sobria. Sobre un zócalo corrido se levantan tres pedestales. En el central se lee una inscripción con un breve texto que identifica este lugar donde estuvieron las antiguas casas del Cid. Por encima encontramos su escudo. En los laterales se alzan dos obeliscos, sobre zócalos, rematados por las armas de la corporación y de Cardeña, ocupando el lugar de privilegio las del municipio.

---

<sup>35</sup> Ismael GARCÍA RÁMILA, «Casas y Solar del Cid en Burgos», *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 132 (1955/3), pp. 651-666.

<sup>36</sup> «Todas las ciudades habían de imitar a Burgos colocando lápidas en las paredes de sus calles principales y plazas que dijese los grandes sucesos ocurridos en ellas, los nacimientos de hombres famosos en todas las líneas y sería este libro poco costoso que instruiría con menos trabajo a las presentes y a las futuras generaciones estimulándolas al verdadero mérito» (Antonio PONZ, *Viaje de España*, 3, Madrid, Editorial Aguilar, 1988, p. 591)



La austeridad del conjunto no satisfizo a las generaciones posteriores de burgaleses que nunca creyeron que este fuera el monumento definitivo que la urbe debía dedicar al Campeador. La decadencia de los barrios altos de la ciudad tuvo su reflejo en el Solar que vivió un notable proceso de degradación, hasta tal punto que, a lo largo del siglo XIX y a comienzos del XX<sup>37</sup>, en varias ocasiones se documentan propuestas de mejora y adecentamiento, siendo una de las más interesantes la que desarrolló, en 1900, Isidro Gil, que llegó a plantear la construcción de una columna, a modo monolito, en estilo neo-románico, con lo cual se intentaba adecuar —en estos años de recuperación del sentido y significado de los estilos históricos— el monumento a la época y al personaje que conmemoraba<sup>38</sup>.

#### 4.4. EL AYUNTAMIENTO DE BURGOS Y LA IMAGEN DEL CID. 1790-1891. DE LA TRADICIÓN ILUSTRADA AL ROMANTICISMO

Como hemos señalado, el municipio burgalés y los habitantes de la ciudad se identificaron, desde el siglo XVI, con el Campeador y con sus virtudes cívicas. Los grandes fastos y acontecimientos ciudadanos tuvieron, en muchos casos, al Cid como figura recurrente<sup>39</sup>. Sin embargo, creo que podemos distinguir matices diferenciadores en su utilización a lo largo de estos cien años.

Acabada la construcción de las nuevas casas consistoriales, en 1790, comenzó el largo proceso de ornamentación que se guió por la búsqueda del *decoro* visual, en un edificio que pasaba a convertirse en la muestra del resurgir de la urbe. Fue el culto e ilustrado regidor don José Bernardo de Íñigo Angulo el responsable de dirigir este proyecto, encargándose al pintor burgalés Romualdo Pérez Camino. Se ordenó que este artista visitara las pinturas de la Sala de la Poridad, en el Arco de Santa María —que se consideraban, a la altura de 1790, una venerable reliquia histórica— para que las reprodujera en la nueva sala de sesiones del edificio de la Plaza Mayor<sup>40</sup>. Sólo se copiaron las figuras de los Jueces, que son las que han llegado a nuestros días, y las

<sup>37</sup> Archivo Municipal de Burgos, 18-109, 18-1227, 18-1714 B.

<sup>38</sup> En 1900, el capitular don Manuel Corral se dirigía al Ayuntamiento exponiendo que el Solar del Cid se encontraba en una situación claramente indecorosa, señalando la necesidad urgente de su reparación. Isidro Gil, erudito, artista y secretario del Ayuntamiento, planteó, gráficamente, la posibilidad de construir una columna que se colocaría en el centro del solar. El arquitecto municipal, Saturnino Martínez, presentó el proyecto de reurbanización de la zona teniendo como punto central la columna diseñada por Isidro Gil. Al final el proyecto no se llevó a cabo (Archivo Municipal de Burgos, 18-1814).

<sup>39</sup> Buena parte de los acontecimientos festivos decimonónicos tuvieron connotaciones de carácter cívico. En las visitas regias de esta centuria casi siempre se desarrolló algún evento en que se conmemoraba al Cid. Incluso en los bandos que desde la alcaldía se lanzaban a la población para anunciar al pueblo la llegada de las regias personas, casi ninguno de los alcaldes del momento pudo sustraerse a la tentativa de hablar de la lealtad y valentía históricas de la población poniéndolas en relación con el Cid.

<sup>40</sup> René Jesús PAYO HERRANZ y Ana Berta NIETO PLAZA, «Ornato y amueblamiento de las nuevas Casas Consistoriales de Burgos (1783-1790)», *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 216 (1998/1), pp. 88-92.

del Cid y Fernán González, que se han perdido<sup>41</sup>. Las de Carlos I y Felipe II se obviaron, pues el Regimiento quedaría presidido con una imagen del rey Carlos IV, que acababa de ser proclamado soberano. El programa iconográfico que aparecía en la nueva sala de reuniones del Consistorio se realizó, sin duda, no sólo como un mero intento de reutilización «arqueológica» de unas pinturas que formaban parte del patrimonio visual de los regidores. También existieron unos claros componentes simbólicos. Con toda seguridad, se trató de volver a incidir en el tema del buen gobierno a través de las imágenes de los jueces y de los héroes, presentándolos como ejemplos del pasado en el mundo moderno<sup>42</sup>. Tengamos en cuenta la potente cultura erudita del director intelectual de este proyecto, el regidor José Bernardo de Íñigo Angulo, que también había tenido un papel prioritario en la erección del Solar del Cid<sup>43</sup>.

En 1890, un siglo después de que Pérez Camino pintara su desaparecido lienzo del Cid para el Consistorio, éste encargó a los dos más notables pintores burgaleses del momento, Isidro Gil y Evaristo Barrio, dos grandes composiciones para decorar el Salón de Plenos del Ayuntamiento. La primera, titulada *Origen de la Independencia de Castilla*, muestra de forma grandilocuente el momento en que el conde Fernán González procedía a proclamar la separación del reino de León. Esta obra fue objeto de algunas críticas eruditas que no veían en ella una clara adecuación a los hechos históricos. La segunda [Foto 17], pintada por Barrio, titulada *El Cid presenta a su padre la cabeza del conde Lozano* o también, popularmente, *La primera hazaña del Cid*, refleja el fantástico momento en que un joven Rodrigo tiende delante de su progenitor, y ante la atónita mirada de los presentes, la cabeza del conde de Gormaz, que había sometido a humillaciones a don Diego. El tema, claramente apócrifo, surgió en las fantásticas *Mocedades de Rodrigo*, texto de orígenes bajomedievales, pero que alcanzó plena carta de naturaleza a partir de la publicación de *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, que vio la luz a comienzos del siglo XVII. Este pasaje, rocambolesco y poco creíble, cuadraba muy bien con los ideales exaltados del Romanticismo decimonónico, de tal suerte que fue rescatado por muchos de los literatos del momento. También algunos pintores, como Juan Vicente Cots, descubrieron la fuerza que tenía esta escena desde una perspectiva netamente romántica. El artista presentó un lienzo con dicha representación a la Exposición Nacional de 1864, obteniendo con ella una medalla de tercera clase. Es en este ambiente donde ha de incluirse el gran lienzo

---

<sup>41</sup> Quizá sean estas pinturas las que, en 1851, fueron solicitadas en préstamo al Ayuntamiento por el jefe del Regimiento de Murcia (Archivo Municipal de Burgos. 15-112) Sabemos que, en el siglo XIX, el Ayuntamiento adquirió algunas otras representaciones de ambos héroes. En 1880, compró dos bustos de barro cocido, que se pintaron a imitación de bronce, obra del escultor local Fernando Hernando (Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*, Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1982, p. 243).

<sup>42</sup> Estas pinturas se realizaron en un momento de exaltación erudita a la figura del Cid. En la segunda mitad del siglo XVIII, fueron muchas las publicaciones cidianas que se realizaron culminándose el siglo con el famoso libro de Risco (Fray Manuel RISCO, *La Castilla y el más famoso castellano: historia del célebre castellano Rodrigo Díaz llamado El Cid Campeador*, Madrid, 1792).

<sup>43</sup> René Jesús PAYO HERNANZ, *Arte y sociedad en Burgos en la segunda mitad del siglo XVIII*, Burgos, Institución Fernán González, 2003, pp. 19-20.



Foto 17. Evaristo Barrio. *La primera hazaña del Cid*. 1890. Burgos. Casa Consistorial.

burgalés de Evaristo Barrio<sup>44</sup>. No son los ideales de justicia, buen gobierno o valentía aplicados a nobles fines, sino los de la utilización del valor al servicio de la venganza lo que se nos muestra en esta composición. Difícilmente, casi en los albores del siglo XX, esta obra podía tener un carácter didáctico para los regidores o para los burgaleses. Aunque 1891, año de su ejecución, ya era un momento de declive del ideario y de las formas del Romanticismo, éste —como otros artistas<sup>45</sup>— aún estaba impregnado del potente halo de esa estética e incluso pudo tener como fuente de inspiración alguno de los mitos icónicos de este movimiento en España<sup>46</sup>. Si en la obra de Romualdo Pérez Camino o en el Solar del Cid imperaba el componente ilustrado, en el que la figura virtuosa de don Rodrigo se presentaba como modelo cívico, en la pintura que se realizó para el Regimiento, en 1891, están presentes los principios exaltados, y a veces poco racionales, del movimiento romántico en sus últimos coletazos<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Juan Carlos ELORZA GUINEA, Marta NEGRO COBO y René Jesús PAYO HERNANZ, *Artistas burgaleses en las Exposiciones Nacionales. 1856-1968*, Burgos, Cámara de Comercio e Industria de Burgos, 2002, pp. 45-46.

<sup>45</sup> El hecho de que el tema de la *Primera Hazaña del Cid* seguía causando una enorme fascinación sobre los artistas burgaleses se demuestra en que, en 1897, Ciriaco de la Garza presentó un lienzo, con esta historia, a la Exposición Nacional de ese año. Una vez acabada la muestra fue propuesto en venta al Ayuntamiento, que no accedió a su compra sin duda porque acababa de adquirir el de Evaristo Barrio (Archivo Municipal de Burgos, 16-508).

<sup>46</sup> Encontramos notables paralelismos entre esta pintura de Evaristo Barrio y la de Casado del Alisal, titulada *La campana de Huesca*, realizada en 1880.

<sup>47</sup> Resulta curioso que los capitulares no encargaran un cuadro con el tema de la *Jura de Santa Gadea*. Sí que es cierto que en el techo de la Sala de Sesiones se había pintado, en 1862, por el pintor

Sin lugar a dudas, el pintor que llenó el panorama artístico burgalés de los últimos años del siglo XIX y de la primera mitad del XX fue Marceliano Santa María (1866-1952). Su producción aparece adscrita a los géneros dominantes en este periodo en España y los recursos formales empleados denotan una clara deuda con el academicismo figurativo de caracteres tardo-impresionistas. En gran medida, este artista se nos presenta como ejemplo de una gloriosa tradición perviviente en un mundo de conmociones estéticas<sup>48</sup>. En sus primeros años productivos, Santa María no pudo sustraerse a la fascinación que, desde mediados del XIX, había ejercido sobre los artistas españoles la pintura de Historia. Su gigantesco lienzo *El triunfo de la Santa Cruz*, pintado en 1892 y que narra uno de los episodios de la Batalla de las Navas de Tolosa, es en gran medida el canto del cisne del género en España que, desde estos instantes, comenzó a entrar en decadencia. En él están presentes todos los rasgos que definieron este tipo de obras: efectismo, teatralidad, exageración en gestos y poses, en definitiva, grandiosidad formal en aras de la exaltación del concepto.

Teniendo en cuenta el ámbito geográfico y estético en el que se movió este artista, no deberá extrañarnos que el Cid se convirtiera en un elemento muy querido y recurrente en su producción<sup>49</sup>. Sin embargo, curiosamente, en la mayor parte de los casos en que el Campeador se hace presente en sus lienzos, su aparición se realiza desprovista de buena parte de los rasgos hiperbólicos que rodean al género histórico en la pintura decimonónica. En gran medida, en estas obras comienzan a detectarse componentes que las ligan con nuevos planteamientos intelectuales y estéticos presentes en la España del cambio del siglo y de las primeras décadas del XX.

En 1906, Santa María pintó su obra *Se va ensanchando Castilla* [Foto 18], que fue presentada, junto al lienzo *Ancha es Castilla*, en la Exposición Nacional de ese año y que fue adquirida por el Ayuntamiento, instalándose en la escalera de las Casas Consistoriales. Ambas pinturas son una clara representación visual de la mentalidad noventayochista. Aunque todavía pueden vislumbrarse en el cuadro cidiano unos pocos resabios de la pintura de Historia, lejos estamos ya de la tradición romántica grandilocuente en la que él mismo había estado sumido en sus primeras

---

alicantino Pablo Vera una escena que representaba este pasaje, pero también es verdad que era demasiado pequeño y que asimismo, entre las historias plasmadas por este artista, se encontraba una que representaba la *Proclamación de la Independencia de Castilla*, lo que no fue obstáculo para que se realizara un nuevo encargo mucho más grandilocuente a Isidro Gil (Archivo Municipal de Burgos, 18-440).

<sup>48</sup> Joaquín de la PUENTE, *Marceliano Santa María. Pintor de Castilla*, Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1976.

<sup>49</sup> En el gran banquete de homenaje que se tributó a Santa María en 1911, en la ciudad de Burgos, se habló de él como un «nieto del Cid». Incluso se redactó un poema en que se hacía hincapié en este extremo: «Y ese gran Cid que no se humilla/venció en combate leal/su gloria en el mundo brilla/hoy se ha ensanchado Castilla/ante un artista genial.../Salud, tierra de hidalguía/que en la paz como en la lid/eres sol de bizarría:/en tu hijo Santa María/tienes un nieto del Cid».



Foto 18. Marceliano Santa María.  
*Se va ensanchando Castilla*. 1906.  
Burgos. Casa Consistorial.

producciones. Junto a don Rodrigo —que aparece en una actitud más meditativa que guerrera— encontramos un gran desarrollo del paisaje, casi en pie de igual y compartiendo protagonismo con él. El paisaje realista se había convertido en uno de los temas fundamentales en la pintura española desde que Carlos Haes y sus discípulos iniciaron sus actuaciones artísticas en la segunda mitad del siglo XIX<sup>50</sup>. Tras unos primeros momentos, esencialmente esteticistas, este género alcanzó un nuevo significado en los años de cambio de siglo. En este sentido, los intelectuales del 98, los regeneracionistas y muchos de los miembros de la Institución Libre de Enseñanza se hallan en la base de la transformación del concepto de paisaje. Los noventayochistas —frente a los románticos españoles y extranjeros que habían quedado seducidos por la anécdota y el costumbrismo y a Carlos Haes y sus seguidores atraídos por la belleza de los paisajes periféricos peninsulares<sup>51</sup>— entendieron el paisajismo como un intento de plasmar el alma y las esencias profundas de una tierra. El 98 vio en Castilla —en el centro de la península y no en Andalucía como los románticos— el alma del país, la médula de España. Tierras gastadas, secas, agostadas por los siglos, que habían entregado todo lo que tenían que entregar y en las que aún quedaban muñones de ese pasado en sus hitos monumentales y en sus propias gentes. Esta obra ha de ponerse en relación con algunas de las creaciones

---

<sup>50</sup> María del Carmen PENA, *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid, Taurus, 1998.

<sup>51</sup> Resultan curiosas algunas apreciaciones de viajeros británicos, como Richard Ford, de los momentos más exaltados del Romanticismo que llegan a considerar antiestético el paisaje de Castilla. El propio Carlos Haes, cuando se enfrentó a los horizontes castellanos lo hizo con una cierta artificiosidad encubriendo, en parte, su sequedad y su austeridad.



literarias del momento, como el poema *Castilla* de Manuel Machado, escrito hacia 1902, en donde se muestra a un Cid humano, embarcado en afanes y trabajos duros, en una tierra áspera, y exento de cualquier oropel mitificador y romántico<sup>52</sup>. Los Regeneracionistas y los miembros de la Institución Libre de Enseñanza superaron estas consideraciones del 98 para entender la pintura paisajista en clave didáctica y transformadora. La realidad debía ser, según ellos, plasmada tal y como verdaderamente era, lo que permitiría un mayor grado de auto-conocimiento y el desarrollo de propuestas de cambio<sup>53</sup>. En este contexto intelectual —a medio camino entre el 98 y el Regeneracionismo— ha de entenderse *Se va ensanchando Castilla*. Quizá también se puede detectar en este lienzo una cierta incidencia de la visión del Cid que, en esos momentos, dieron los regeneracionistas. Cuando Joaquín Costa pronunció, en 1901, su frase *doble llave al sepulcro del Cid*, tal y como él mismo explicó, no quiso acabar con la memoria del Campeador, sino terminar con algunos de los ideales —a su juicio bastardos— que encarnaba, como los del belicismo ultramarino que había culminado, después de un enorme desgaste emocional y de sangre, en el Desastre del 98<sup>54</sup>. El propio autor, haciéndose eco de las malas interpretaciones que se hicieron de esta frase<sup>55</sup>, trató de matizarla en escritos posteriores, rescatando algunas obras suyas de los años 1878 y 1885, en las que mostraba a don Rodrigo como un personaje dotado de un ideario político y de un programa práctico, en el que la ley y el derecho se imponen a la tiranía (Jura de Santa Gadea) y en el que hay una clara vocación por el crecimiento material de la nación. No es un Cid militar y heroico el que reclama Costa, sino un Cid legislador y organizador de los nuevos territorios. Sin duda que Santa María, hombre culto y cuya vida se desenvolvía en el Madrid del momento, conoció estos movimientos y sus escritos y decidió realizar una obra que tanto contrasta con *La primera hazaña del Cid* de Evaristo Barrio y con *El triunfo de la Santa Cruz*. El paisaje, tributo a la estética y pensamiento del 98, y la actitud reflexiva y no bélica del Cid, probablemente ligada al verdadero significado que el Regeneracionismo concedió a la figura de don Rodrigo, dieron como resultado un trabajo que supera la retórica tradicional a la hora de presentar, pictóricamente, los temas del pasado.

---

<sup>52</sup> Analizando esta pintura no pueden por menos que venirnos a la mente algunos de los célebres versos de Manuel Machado sobre el Cid, en su poema «Castilla»: «*El ciego sol, la sed y la fatiga/ por la terrible estepa castellana, al destierro con doce de los suyos/polvo, sudor y hierro, el Cid cabalga*».

<sup>53</sup> Carmen PENA, «La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España», *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 42-48.

<sup>54</sup> Pedro OJEDA ESCUDERO, «El Cid. Santo, místico y político regeneracionista», *En Plural*, núm. 2 (1998), pp. 26-31.

<sup>55</sup> Todavía en 1955, en los discursos que se hicieron a raíz de la inauguración del monumento al Cid en Burgos, se rechazaba la frase de Costa, sin entrar, en matizaciones: «*Y abierto hoy su sepulcro, con las siete llaves por medio de las cuales, simbólica pero inútilmente, se quiso encerrar para siempre su memoria, vuelva su recuerdo a ser norte de ideales, espejo de conductas, temple de ánimos y ejemplo de heroísmos*» (*Crónica de la Conmemoración Cidiana*, Excmo. Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1955, p. 28).

No fue esta producción de 1906 la única en la que Santa María se dejó seducir por el tema cidiano. En 1908, presentó a la Exposición Nacional el lienzo titulado *Las hijas del Cid* [Foto 19]. La historia de la *Afrenta de Corpes*, totalmente apócrifa, aparece reflejada en el *Cantar*, por primera vez, y más tarde la escena sería glosada profusamente en el Romancero. El tema fue rescatado por la pintura decimonónica que vio en él un magnífico asunto con el que se podían reflejar las bajas pasiones humanas<sup>56</sup>, pero también, en algunos casos, fue un vehículo empleado para realizar composiciones dotadas de una evidente sensualidad. Entre los artistas que pintaron la historia, destaca el burgalés Dióscoro Teófilo de la Puebla que, en 1871, realizó una obra de fuertes connotaciones ingresianas. A pesar de la perfección formal, el lienzo fue criticado por algunos de los contemporáneos que no veían en él un claro reflejo de la violencia del momento sino más bien un medio de lucimiento y de expresión sensual para el pintor. Otros artistas, como Pinazo, repitieron el asunto con gran éxito en años posteriores. La obra de Santa María tuvo un enorme efecto en la crítica del momento. Incluso el propio Valle Inclán quedó fascinado ante la fuerza plástica, potencia y tensión simbólica de la obra<sup>57</sup>. Y es que, precisamente, este trabajo ha de leerse en clave simbolista<sup>58</sup>, tendencia en la que el maestro se movió con fluidez en las primeras décadas del siglo<sup>59</sup>. No faltaron críticos que vieron bastantes paralelismos entre esta pintura y las obras de uno de los grandes de esta corriente formal y conceptual, Julio Romero de Torres, el gran maestro del desnudo simbolista. Santa María ha tratado de establecer un tenso contraste entre las figuras de las hijas —que presentan evidentes citas clásicas— y la áspera representación de Orduño, servidor del Cid. Se contraponen las suaves formas femeninas con lo duro de la imagen del caballero y su ropaje. Pero, sobre todo, la mayor tensión se produce en la contradicción entre el respeto casto y protector del guerrero y la exuberante sensualidad que caracteriza a las mujeres.

Si en las *Hijas del Cid* los caracteres simbolistas aparecen visibles, en su tardío lienzo *Figuras de Romance*, realizado en 1934, estos componentes están aún, si cabe, más presentes [Foto 20]. Esta obra significó la apoteosis del artista, que obtuvo la Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de ese año en dura competencia con grandes artistas del momento, como Gutiérrez Solana. Ese proceso de

<sup>56</sup> Carlos REYERO, *La imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 99-101.

<sup>57</sup> «El artista ha elegido el momento en que acude a salvar a las dos ricashembras el leal escudero Orduño, que sobre las rudas armas lleva el capisayo de los peregrinos. Él las abraza con castidad franciscana y las dos mujeres, bellas y desnudas, vuelven a la tierra los ojos avergonzados... El sentimiento de afrenta inferida a las hijas del héroe hace sagrada su desnudez y en la sangre brava del escudero pone la inocencia de un niño...». (Citado por Joaquín de la PUENTE, *Marceliano Santa María*, pp. 86-87).

<sup>58</sup> Hemos de tener en cuenta que en estos años estaba totalmente en boga la pintura simbolista en España (Lola CAPARRÓS MASEGOSA, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, 1999).

<sup>59</sup> En 1901, realizó el cuadro que podemos considerar su «apoteosis simbolista»: *La resurrección de la carne*. En 1910 pintó *Angélica y Medoro*, también de fuertes resonancias simbolistas.



Foto 19. Marceliano Santa María.  
*Las hijas del Cid*. 1908.



Foto 20. Marceliano Santa María. *Figuras de Romance*. 1934. Burgos. Arco de Santa María.

humanización de la figura del Cid, que había quedado apuntada en *Se va ensanchando Castilla*, logra aquí sus más altas cotas al mostrar, con un dominio de lo sensual evidente, a don Rodrigo y doña Jimena en actitud amorosa. El tema del reposo del guerrero y la tradición clásica de Marte y Venus se hallan muy presentes en esta singular pintura<sup>60</sup>. Así como el *Triunfo de la Cruz* fue el canto del cisne de la pintura de Historia, *Figuras de Romance* fue uno de los gloriosos epígonos del Simbolismo español y sirvió para representar, como nunca antes se había hecho, la figura de un Campeador íntimo y sensual, despojado de cualquier atisbo heroico y teatral.

#### 4.6. EL LARGO CAMINO EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN MONUMENTO AL CID. EL CAMPEADOR COMO EJEMPLO DE LOS VALORES DE LA ESPAÑA NACIONAL

El último de los aspectos que vamos a tratar, en este recorrido a través de la utilización de la imagen del Cid a lo largo del tiempo, se referirá al complejo proceso —desde sus albores a mediados del siglo XIX hasta su conclusión a mediados del XX— de construcción de un gran monumento ciudadano que honrara la figura del Campeador. La deficiente situación del solar del Cid, su modestia y su carácter excéntrico con respecto a las zonas de expansión de la ciudad decimonónica, fue lo que hizo que en las mentes de los regidores surgiera la idea de construir un nuevo y más importante monumento acorde con el personaje con el que colectivamente se identificaba la ciudad. En 1869, el Ayuntamiento ya planteó abrir una suscripción

---

<sup>60</sup> En esta composición encontramos ecos de pinturas clásicas, con el tema de Marte y Venus, como la de Boticelli y Veronés, entre otras muchas, en las que se incide en el tópico del amor desarmando al guerrero.



pública que recaudara fondos con los que ejecutar este proyecto<sup>61</sup>. La crisis política en que se vio sumido el país en estos años paralizó el proyecto que fue retomado una década después, abriéndose una colecta popular para verificar tal fin<sup>62</sup>. En 1882, se hallaba muy avanzada la idea<sup>63</sup> y en 1883, se presentó un diseño de monumento ecuestre que se ubicaría en una de las zonas emergentes de la urbe, en torno al Teatro Principal. Incluso la Comisión Provincial de Monumentos y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dieron su opinión<sup>64</sup>. En 1894, nuevamente se reactivó la iniciativa. En este caso fue, curiosamente, la Sociedad Burgalesa en La Habana quien instaba al Ayuntamiento a que, lo más rápidamente posible, iniciara el proceso de ejecución del citado monumento. Para ello, el Ayuntamiento nombró una junta que iniciara los trámites<sup>65</sup>. Este hecho nos prueba que, incluso en Ultramar, había calado la conciencia de llevar a cabo esta obra que estuvo a punto de levantarse entre 1904 y 1905<sup>66</sup>. Fue precisamente en este año cuando, coincidiendo con la visita de la familia real para asistir al eclipse de sol, el rey Alfonso XIII puso la primera piedra del monumento en la Plaza de Castilla. Sin embargo, tras los fastos de la visita se paralizó el tan anhelado deseo ciudadano, hasta que en 1915 el tema volvió a plantearse de una manera oficial cuando se decidió que se reorganizara la junta que entendía del proyecto<sup>67</sup>. En 1922 y 1924, pasadas las celebraciones del VII Centenario de la Catedral que tuvieron lugar en 1921, en que se trasladaron los restos del Cid a la basílica, resurgió con insistencia la necesidad de poner en marcha la construcción del monumento, aunque nada se hizo más que volver a nombrar una comisión<sup>68</sup>.

Un giro dio la situación a partir de 1936. En los albores de la Guerra Civil, se retomó la idea, sin duda con un claro espíritu propagandístico, en unos momentos en que los ideales de la «nueva Reconquista» podían tener un claro ejemplo y precedente en la figura del Campeador. El alcalde, García Lozano, se dirigía así al Consistorio, el 18 de agosto de 1936, impregnado del espíritu nacionalista que llenaba a buena parte de los miembros del bando nacional: «Las circunstancias que actualmente vive España, reconquistando en los campos de batalla sus características e históricas esencias —puestas en grave peligro por el envenenamiento que en muchas gentes produjeron aviesas propagandas de tipo comunista— considero deben servirnos de estímulo, para que aquellas iniciativas sean ahora, sin dilación,

---

<sup>61</sup> Archivo Municipal de Burgos, 18-977.

<sup>62</sup> Dionisio MONEDERO ORDÓÑEZ, *Glorias patrias. El Cid Campeador, Rodrigo Díaz de Vivar*, Burgos, Imprenta de Don Timoteo Arnáiz, 1879, pp. 141-143.

<sup>63</sup> Archivo Municipal de Burgos, 18-105.

<sup>64</sup> *Ibidem*, 18-976.

<sup>65</sup> *Ibidem*, 18-1.392.

<sup>66</sup> Sabemos que, incluso, algunos reconocidos artistas nacionales se interesaron por este proyecto. En 1904, Ricardo Bellver se dirigió al Ayuntamiento ofreciéndole sus servicios para la ejecución de este monumento (Archivo Municipal de Burgos, 17-670).

<sup>67</sup> Archivo Municipal de Burgos, 15-638.

<sup>68</sup> *Ibidem*, 15-670 y 18-2.409.

convertidas en realidad, levantando el monumento en el lugar más alto y visible de la capital que no sólo demuestre nuestro fervor a don Rodrigo Díaz, sino a esta noble tierra de Castilla la Vieja... Hágase con bronces de nuestros cañones, piedra de Somosierra y La Cabrera y esfuerzo económico de cuantos sientan el deber de rendir la cabeza e hincar la rodilla ante las virtudes de Castilla que son las de España, ante su héroe, el Campeador, y ante sus valientes imitadores de hoy que cara a la muerte, gritando ¡Viva España! ofrecen sus vidas en holocausto a la Patria»<sup>69</sup>. Hiperbólicas palabras, muy del gusto y del sentir de estos instantes, que permiten comprender el inicio de la utilización de la imagen del Cid por el bando franquista.

No faltaron, tampoco, entonces, propuestas que trataron de unir, en una construcción conmemorativa, las imágenes de Rodrigo Díaz y de Francisco Franco. Ambos eran, según la propaganda del momento, caudillos únicos e irrepetibles que sacaron a su pueblo de una situación de peligro y postración. El capitular señor Moliner dirigió una propuesta, en este sentido, al Ayuntamiento, el 21 de diciembre de 1936, en la que se decía: «Hace algunos años se proyectó elevar un monumento a la figura saliente del Cid, de nuestro Cid, a cuyo efecto, en la Plaza de Castilla, con toda ceremonia ritual, se procedió a la colocación de la primera piedra; pasaron los años, sonaron proyectos y todo desapareció, pero se viene recordando la necesidad de reproducir lo olvidado [...] Los actuales momentos son críticos para reproducir aquello que ha mucho tiempo ha debido hacerse en Burgos, ante la figura inolvidable del gran Cid que como dice muy acertadamente José María Pemán, fue un caudillo de moros y españoles. Fue el primer capitán de regulares. Mi propuesta es la erección de un monumento grandioso donde destaquen salientes, en primer término, el Generalísimo Franco, hoy jefe del Estado Español y a su derecha el Cid, Rodrigo Díaz de Vivar, éste como conquistador de memoria inolvidable por su historia y el Excmo. General Franco como salvador de España en los momentos más críticos que nos vemos...»<sup>70</sup>. De haberse llevado a cabo esta idea se habría reproducido, por los burgaleses de 1936, lo que cuatro siglos antes habían hecho los burgaleses del XVI en relación con Carlos I. No tanto hubiera sido un acto de homenaje al Campeador como una exaltación del jefe del Estado, quedando la figura de aquél sometida a la de éste.

El avance de la contienda y su finalización, con el desolado panorama de penurias y escasez que generó, hizo que todas estas iniciativas quedaran paralizadas. Aunque la obra tardaría unos años en llevarse a cabo, vemos cómo, desde el mismo inicio de la guerra, los ideales encarnados por don Rodrigo (valor, lealtad, justicia, espíritu nacional, defensa de la religión...) servían de elemento de cohesión y de inspiración a las fuerzas articuladas en torno a Franco, al que se le identificaba como un nuevo Cid.

La conmemoración del Milenario de Castilla, en 1943 —que se vivió con gran aparato en la ciudad—, la hizo salir durante unos días de su apatía, y permitió

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, 15-1.057.

<sup>70</sup> *Ibidem*, 15-1.076.





que la población quedara impregnada de un fuerte ambiente historicista, de intensas connotaciones nacionalistas. También se reactivó el sentimiento favorable en relación con el monumento. En 1947, volvieron a resurgir las iniciativas cidianas de gran calado<sup>71</sup>. En esa fecha, el alcalde la ciudad, don Carlos Quintana, revitalizó la idea disponiendo que las 500.000 pesetas sobrantes de las celebraciones del Milenario se destinaran al monumento al Cid. Había que buscar al artista que se encargara de tan meritoria obra y la elección de éste se produjo casi por azar. La aparición en la prensa de la noticia de un robo en la casa-taller del escultor Juan Cristóbal (1898-1961) venía acompañada de la descripción de su valía como artista. Por ello Quintana se dirigió a Madrid para conocer a Cristóbal, ofreciéndole la realización de la obra. Comenzó el largo proceso de ejecución del monumento que no iba a estar exento de dificultades y tropiezos, no faltando cambios con respecto a la idea original, aumentándose su tamaño y presupuesto y produciéndose, incluso, la fractura del modelo de barro cuando estaba a punto de ser vaciado en escayola. Este vaciado fue entregado a la ciudad en 1951 y la obra fue dada para su fundición a la casa de los Hermanos Codina, que aún tardaron casi dos años en cumplir el encargo. La estatua llegó por fin a Burgos, a finales de octubre de 1954<sup>72</sup>.

Se colocó en la plaza frente al Teatro Principal, en un punto neurálgico de unión entre el Burgos antiguo y el moderno. La trascendencia que se dio al proyecto hizo que éste no se planteara sólo como la mera colocación de una escultura, sino que ésta se convirtiera en el centro de una notable remodelación urbana, en la que se mejoraría la plaza y el puente de San Pablo. En 1950 se había convocado un concurso de ideas que desarrollaran una propuesta de transformación integral del entorno<sup>73</sup>. En él participaron algunos artistas burgaleses, como Saturnino Calvo y Andrés Martínez Abelenda, pero el premio se lo adjudicó el prestigioso arquitecto madrileño Fernando Chueca Goitia, que también fue el encargado de trazar el sobrio pedestal del ecuestre<sup>74</sup>. Ideó un magno marco urbanístico de exaltación cidiana que, dentro de la retórica imperante en la época, sintetizaba muy bien la tradición arquitectónica española y las nuevas tendencias plásticas [Foto 21]. Para generar un ámbito más soberbio, se propuso la construcción, frente al edificio de la Diputación, de otro de caracteres semejantes, con lo que la imagen ecuestre del Campeador quedaría perfectamente flanqueada, visualmente actuando como punto focal del conjunto. Al final, aunque básicamente el proyecto se verificó según las ideas de Chueca, quedó sensiblemente reducido. En todas las propuestas, el puente tenía un papel fundamental y escenográfico, ya que la escultura del Cid se ubicaba en su cabecera. Sus laterales debían quedar decorados con esculturas de personajes liga-

---

<sup>71</sup> En 1947, se construyó por el artista local Félix Alonso un monolito, en uno de los márgenes del Arlanzón, donde el *Poema* señala que tuvo lugar la acampada del Cid y sus huestes en el inicio del destierro.

<sup>72</sup> Pablo MÉNDEZ, *Burgos siglo XX. Cien años de luces y sombras*, Burgos, 1998, pp. 297-301.

<sup>73</sup> Archivo Municipal de Burgos, 18- 4.213.

<sup>74</sup> *Ibidem*, 18-3.535 y 18-4.213.

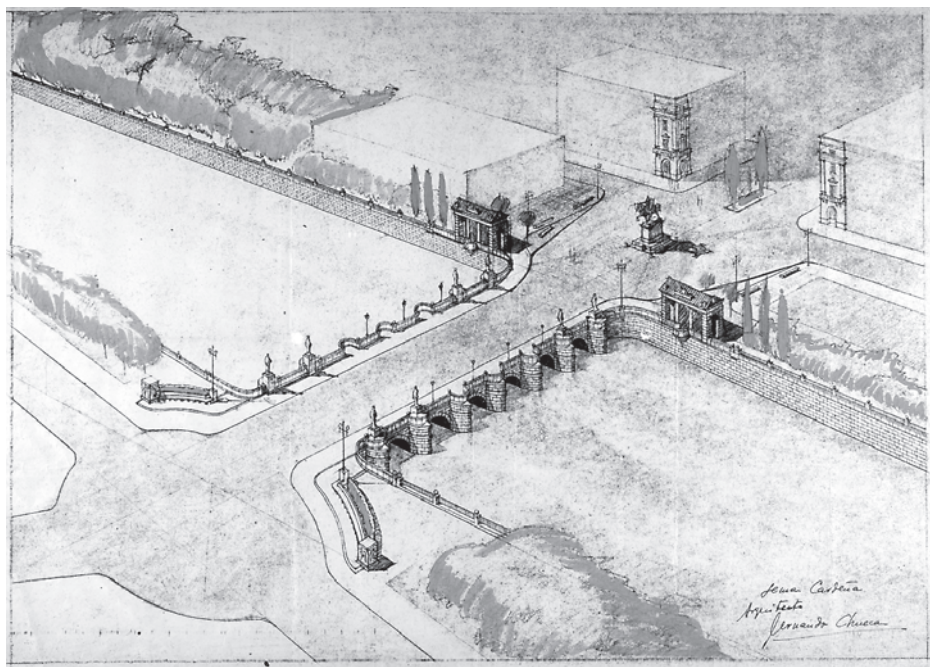


Foto 21. Fernando Chueca Goitia. Proyecto para la remodelación de la Plaza del Cid. 1950.

dos al Cid. Para su realización se organizó el correspondiente concurso en el que participaron artistas locales, madrileños y barceloneses. El ganador fue Joaquín Lucarini (1905-1969), que las esculpió, en 1954, en la dura piedra de Colmenar, en un sobrio y recio estilo, acorde con los caracteres de los representados y con el espíritu imperante en la España de mediados del siglo XX. Pero es la grandilocuente figura broncea del Cid la que, sin lugar a dudas, centra todas las miradas. Juan Cristóbal realizó un trabajo ensalzado por unos y criticado por otros. El artista almeriense ejecutó una escultura esencialmente realista, que, sin embargo, quedó dotada de un cierto aire de modernidad derivado de su dinamismo [Foto 22].

La inauguración, en julio de 1955, revistió caracteres solemnes. El jefe del Estado, Francisco Franco, presidió los fastos. Se lograba, por fin, culminar el largo proyecto ciudadano que durante casi un siglo había ido surgiendo y frustrándose. No sólo se rendía tributo al que la ciudad consideraba el mejor de los suyos, sino que también se encarnaba, en esta imagen, el ideal de la «nueva España». El discurso del alcalde, don Florentino Díaz Reig, es bien expresivo, de esta idea, en alguno de sus párrafos: «Porque una y otro, España y el Cid, frente a sus implacables enemigos, contra la porfiada intriga, ante el torcido rencor y la hipócrita falsedad, han tenido también sus firmes huestes, sus mesnadas, sus leales defensores...». El propio Franco, en su alocución de contestación, hizo hincapié en la identificación de los principios del Campeador con los de la «mejor España», la «España eterna», que



Foto 22. Juan Cristóbal. Monumento ecuestre al Cid Campeador. 1955. Burgos.

salía de su temporal decadencia en esa nueva época que se alumbra tras la Guerra Civil. Precisamente eran aquellos que habían negado las virtudes cidianas, quienes habían renegado del héroe burgalés como ejemplo, los que representaban esa otra España decadente que había sido superada: «Así pudo llegarse a esa monstruosidad de alardear de cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid. ¡El gran miedo a que el Cid saliera de su tumba y encarnase en las nuevas generaciones! Que surgiera de nuevo el pueblo recio y viril de Santa Gadea y no el dócil de los trepadores, cortesanos y negociantes. Éste ha sido el gran servicio de nuestra Cruzada, la virtud de nuestro Movimiento: haber despertado en las nuevas generaciones la conciencia de lo que fuimos, de lo que somos y de lo que podemos ser. Que esta egregia figura, asentada en esta capital histórica, Cabeza de Castilla sea, con el recuerdo de la España eterna, el símbolo de la España nueva»<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> *Crónica de la Conmemoración Cidiana*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1955, pp. 30-32.