

## • LA ÉPICA CASTELLANA: PROBLEMAS GENERALES

### 1. Contexto sociológico en el que surge la épica

La épica nace como consecuencia del espíritu heroico que anima a una colectividad en el período de su formación nacional. En la Edad Media, Europa era un continente especialmente apto para la formación y el desarrollo de ese espíritu heroico: luchas, cruzadas... proliferaban constantemente. El espíritu combativo se hallaba fuertemente arraigado en la sociedad medieval, una sociedad que se encontraba especialmente sensibilizada por ello ante los hechos notables realizados por una serie de personajes determinados que se llegaban a convertir en héroes legendarios. La colectividad se mostraba ansiosa de tener noticias de esos personajes, de conocer las hazañas de sus héroes. La épica venía en gran parte a cubrir esa curiosidad popular, proporcionaba a una colectividad las noticias sobre los hechos trascendentales para su futuro, y personajes que los realizaban, por ella demandadas. La épica –tal y como afirma Menéndez Pidal– se convertía, pues, en un principio en el sustituto de una historiografía que aún no había comenzado a existir en lengua romance –los textos de esta clase escritos en la época medieval y en esos momentos concretos se hallaban redactados en latín, por lo que se encontraban fuera del alcance de una persona no culta de aquel período de la historia–.

La épica nace muy apegada a la historia, pero no es historia. La épica, aunque tiene su punto de partida en la historia y nace como sustituto de una historiografía, es ante todo literatura, y, por lo tanto, los cantares de gesta deben ser juzgados como obras literarias y no a partir de su mayor o menor apego a los sucesos históricos. En los cantares –dice el propio Colin Smith– existe una fuerte dosis de dramatización, de novelización, de inserción de episodios no estrictamente históricos con el fin de amenizar un relato con vistas puestas en el auditorio. Los detalles históricos incluidos en los poemas sirven para crear en ellos un ambiente de verosimilitud, de historicidad. Y además, en ocasiones, los episodios históricos están literaturizados.

En resumidas cuentas, la épica surge como consecuencia del deseo que sentía una colectividad de tener conocimiento de los sucesos que la afectaban directamente y de los personajes que los protagonizaron, pero una vez surgida, los autores de los cantares satisfacían este deseo a través de unos textos que tenían una base real histórica, pero que continuamente literaturizaban con el fin de hacerlos más atractivos ante los ojos de su posible auditorio.

### 2. Épica/lírica

Tal vez ambos géneros surgiesen a la vez. No obstante, Deyermond afirma que la poesía narrativa nace con posterioridad a la lírica debido a que su carácter objetivo exige la utilización de una técnica mucho más compleja que la necesaria para la composición de un poema lírico. Pese a todo, carecemos de pruebas auténticas que permitan dilucidar cuál es la verdadera respuesta carecemos de pruebas auténticas que permitan dilucidar cuál es la verdadera respuesta que debe proporcionarse a nuestra pregunta inicial.

### 3. La épica: nociones generales

La épica es definida por Deyermond, siguiendo a Bowra, como narración heroica en verso (su equivalente en prosa es la saga), cuyo "objeto esencial es "la `persecución del honor a través del riesgo"". Presenta las gestas de un héroe –bien individual, bien colectivo– cuyos hechos resultan de un interés especial para una colectividad determinada. La épica de los diferentes países tiene una serie de rasgos comunes entre sí, y no –dice Deyermond– porque las distintas manifestaciones del género procedan de "un tronco ancestral común", sino porque los condicionantes esenciales que actúan en el momento de su composición son muy parecidos y, por ello, el producto resultante es también parecido.

Deyermond distingue dos grupos de épica:

- a) la épica heroica, formada por un conjunto de poemas cuya composición se realizaba de una manera oral o por escrito;
- b) la épica culta, redactada, normalmente, en la Edad Media en latín, aunque también la lengua romance –como en el caso del Libro de Alexandre– puede ser utilizada, y que pretende ser continuación en la época de la epopeya clásica.

De ellas, la épica heroica de composición y transmisión orales sería en todo caso la primera en aparecer. Tras ella surgirían la épica heroica de composición escrita y transmisión oral, y la épica culta. Los temas y los rasgos formales (técnicas.. .) de una y otra clase de épica pueden coincidir. Los autores pueden –hipotéticamente– incluso ser los mismos (un escritor culto perfectamente pudo redactar un poema heroico). La diferencia fundamental entre ambas no reside en esos puntos, sino en el público al que cada obra va respectivamente dirigida y en la tradición en la que los textos correspondientes se hallan encuadrados. La épica suele ubicar el relato en una época heroica, a veces muy lejana en el tiempo, llena de seres extraordinarios cuyas hazañas son

narradas con el fin de estimular al auditorio a su imitación. Estudiamos tan solo la épica heroica.

#### **4. Épica heroica**

Era la épica heroica compuesta para ser transmitida por medio de juglares que, en número abundante, deambulaban por la España medieval. En un principio toda la épica heroica sería compuesta y difundida oralmente. Con posterioridad surgirían los autores que compondrían poemas épicos por escrito y los darían a juglares para que los incorporasen a su repertorio y les sirviesen de medios de transmisión, de enlace con el público al que el texto iba dirigido. Las composiciones heroicas son llamadas cantares de gesta (textos épicos en los que se relatan las hazañas realizadas por un héroe cuyo interés para la comunidad es bien manifiesto). En un principio estos cantares parecen abordar tan sólo temas que pertenecen a una sociedad determinada, si bien en un segundo estadio el campo de actuación se extiende notablemente y llega a abarcar sucesos ocurridos en países próximos o colindantes. Los cantares de gesta estaban destinados al canto, dirigidos a un público amplio, en el que no se distinguían clases sociales, y compuestos en un lenguaje sencillo, perfectamente comprensible para toda una sociedad independientemente del grado de instrucción que poseyesen los integrados ella. Los autores gozaban de una gran libertad para la composición de sus obras, pero existían una serie de normas y rasgos propios del género –una técnica literaria– que son respetados por todos y que han servido de base para agruparlos a todos bajo un mismo denominador común y defender la existencia de una escuela unitaria que fue normalmente conocida por el nombre de mester de juglaría. Los juglares podían retocar constantemente los cantares por ellos difundidos con el fin de adecuar su contenido y su forma al gusto del auditorio al que iba dirigido.

#### **5. La problemática de los orígenes**

Tres problemas –o grupos de problemas– fundamentales han sido investigados sobre este particular:

1. Problemas de autoría (quién compuso los cantares de gesta conservados).
2. Problemas de formación de los cantares (cómo fueron compuestos los textos).
3. Lugar de origen de la épica (de dónde procede, cuál es la primera épica existente que dio origen a todas las demás manifestaciones románicas).

Veamos cada uno de ellos.

##### **5.1. Problemas de autoría**

Tres tesis fundamentales han sido propuestas para solucionar esta problemática. Por un lado nos encontramos con la tesis individualista de Bédier. Por otro, con la neotradicionalista de Menéndez Pidal, Por otro, con una tercera que podríamos llamar ecléctica, intermedia entre las dos anteriores, y que estaría representada por la postura adoptada por Colin Smith.

Bédier –y, en general, los defensores de la tesis individualista–, parte del presupuesto de que los primeros poemas conservados pertenecientes a la épica románica –*Chanson de Roland* y *Cantar de Mío Cid*– son los primeros escritos. Ellos serían los iniciadores de la épica heroica en la Edad Media y sus respectivos autores no partirían de ningún tipo de tradición especial. Los cantares habrían sido compuestos en fechas muy posteriores a los hechos históricos en ellos relatados y no guardarían relación alguna –directa– con ellos. Fueron escritos por un autor concretos individual, culto, por un clérigo, quien los redactaría tomando como base fuentes escritas existentes en los monasterios, conservadas en sus bibliotecas. La finalidad de la composición de tales obras sería puramente propagandística. Mediante ellas los clérigos pretendían airear la existencia en sus monasterios de reliquias pertenecientes a los héroes épicos o de la propia tumba de esos personajes. Con ello deseaban animar al pueblo a visitar esos recuerdos del héroe con el fin de aumentar los ingresos de los monasterios, principalmente basados en las limosnas que les proporcionaban los peregrinos que a él acudían.

Menéndez Pidal rechaza las afirmaciones de Bédier. Para él los textos conservados son producto de una tradición anterior de textos perdidos a través de la cual los cantares fueron continuamente retocados y modificados tanto en contenidos como en formas. La poesía épica en la Edad Media se mantuvo en estado latente durante largo tiempo y estuvo sometida a constante variación. En un principio no existieron textos escritos sino orales, que eran continuamente modificados por el juglar y cuya conservación fue confiada a y asegurada por la propia tradición. La existencia de cantares de gesta anteriores al Poema de Mío Cid puede probarse por diversos datos:

- en primer lugar, por las prosificaciones de cantares que fueron incluidas en las crónicas, tal y como antes se afirmaba,
- en segundo lugar, por el carácter de información que tenían los cantares, rasgo este que exigía que fueran compuestos en fechas muy próximas a los sucesos históricos,
- en tercer lugar, por la inserción en los cantares de una serie de detalles históricos (ej., nombres de personajes secundarios relacionados con el Cid, cuya existencia real está probada por documentos notariales de la época), cuyo conocimiento sólo puede proceder del mismo momento temporal en el que se produjo el hecho.

La teoría de Menéndez Pidal fue, en parte, confirmada por Dámaso Alonso, quien en una nota emilianense encontró brevemente narrada la derrota de Roncesvalles en unos términos totalmente similares a la versión de los hechos que proporciona la *Chanson de Roland*. La nota es de treinta a cincuenta años anterior al texto conocido de Roland, por lo que prueba que la leyenda estaba difundida con anterioridad a la composición de la versión escrita que hoy conservamos de la *Chanson* francesa.

Colin Smith adopta una postura intermedia entre ambas teorías, y, por ello, posiblemente más cercana a la realidad. Acepta la afirmación de Menéndez Pidal de que el *Cantar de Mío Cid* no pudo ser el primer poema épico compuesto en la España medieval. Su perfección indica que antes que él debieron de existir otros textos que se encargasen de realizar los ensayos, de preparar el camino para que pudiera ser abordada su redacción. Esos textos, tal y como quiere Menéndez Pidal serían compuestos y transmitidos oralmente, y tendrían un carácter popular. Pero el *Cantar de Mío Cid* no es fruto de esa tradición. Es la obra de un autor culto, acostumbrado a componer y redactar por escrito, que se fija en los textos de composición y transmisión orales y los

toma como modelo para realizar su propia creación. La unidad total que tiene el Cantar, la abundante inclusión de elementos cultos, su perfección técnica... no pueden ser obra de un juglar casi analfabeto que se limite a recoger un texto de una tradición y retocarlo. Tienen que ser producto de un autor individual, único, cuyo carácter y formación fueran muy distintos a los de un simple juglar. La existencia de fórmulas épicas y recursos totalmente propios de la tradición oral en el texto del Poema probarían que su autor se ha basado en cantares anteriores compuestos oralmente. Los datos históricos a los que Menéndez Pidal hace referencia no tienen por qué proceder de épocas cronológicamente inmediatas a la producción de los sucesos: el autor se pudo basar en documentos notariales similares a los que conservamos en la actualidad –y que demuestran la existencia real de hechos y personajes– para obtener esas noticias e insertarlas en su obra con el fin de darle un aire de verosimilitud. El autor escribiría lejos de los hechos y tomando como base documentos escritos anteriores. Sería necesario distinguir, pues, entre dos tipos de épica: la de composición y transmisión orales, cronológicamente anterior y que tendría unos caracteres similares a los señalados por Menéndez Pidal para toda la épica; y la de composición escrita y transmisión oral, de la cual serían muestra los cantares de gesta actualmente conservados y cuyas características serían muy similares a las propuestas por Bédier para todo el género en la Edad Media y que estaría basada en la anterior. El paso de la composición oral a la composición escrita se realizaría en Francia a fines del siglo XI y en España a principios del XIII, fecha en la que, como veremos, se supone escrito el Cantar de Mío Cid. El proceso por el cual se produce el cambio sería similar al que en el siglo XVI da lugar a la aparición del romancero nuevo, compuesto escritores cultos a base de los romances viejos anteriores. Ambos tipos de épica no se excluirían entre sí. Son complementarios: la épica oral proporciona formas y temas a la escrita; la épica escrita sería a veces incorporada por los juglares a su repertorio particular.

## 5.2. Formación de los cantares

Tres teorías principalmente han sido propuestas para explicar esta problemática: la tesis tradicionalista de Gastón Paris y los románticos, la neotradicionalista de Menéndez Pidal, posteriormente aceptada por Gastón Paris, y la individualista de Bédier y, en parte, de Colin Smith.

Para Gastón Paris y los románticos los cantares de gesta fueron formados mediante la fusión de una serie de baladas o cantilenas (poemas épicos breves, que en España serían los romances) que existían con anterioridad. Tales cantilenas nos serían actualmente desconocidas, se habrían perdido en su totalidad (los romances españoles conservados no serían, pues, los que habrían dado origen a los cantares de gesta, sino otros cronológicamente anteriores).

Menéndez Pidal –al igual que Bédier, pero sólo en este primer punto–, afirma que los cantares de gesta no son posteriores a los romances. Lo primero que cronológicamente aparece –dice– es el cantar. Los primeros romances surgirían como producto de la fragmentación de los cantares de gesta, serían trozos de cantares que, por alguna razón, habían interesado especialmente al público al que la épica se dirige y habían sido retenidos, aislados del conjunto en el que estaban integrados, en la memoria de las gentes. Las primeras manifestaciones de la épica son los cantares, los cuales en un principio serían mucho más breves –tendrían unos quinientos o seiscientos versos– que los actualmente conservados gracias a que recibieron una transmisión por escrito. Estas gestas se verían sometidas a un continuo proceso de refundición. A un núcleo primitivo relativamente pequeño se le irían constantemente añadiendo nuevos episodios e incidentes hasta formar un cantar mucho mayor, más difícil de retener completo en la memoria, por lo cual los juglares tuvieron que acudir al escrito como ayuda para realizar la labor de su divulgación que ellos tenían encomendada.

La tesis individualista ha sido desarrollada de diferente manera por Bédier y Colin Smith. Para el primero los cantares de gesta habrían sido compuestos por un autor culto basándose en documentos y textos que se conservaban en las bibliotecas de los monasterios. Los textos actuales no serían fruto de sucesivas y continuas refundiciones realizadas a partir de un núcleo originario más breve que se había ido transmitiendo oralmente por una vía tradicional. Colin Smith no es tan tajante en sus afirmaciones. Acepta la posible existencia de una épica compuesta y transmitida oralmente, que tendría los caracteres señalados por Menéndez Pidal y cuya

formación se habría realizado en la manera indicada por el ilustre investigador español. Pero niega que los

textos conservados en la actualidad deban incluirse dentro de ese grupo de cantares. Son obras redactadas por autores cultos que extraen sus noticias de documentos anteriores y toman como modelos los cantares de gesta de composición oral. Su postura en este punto –como en el caso de los problemas de autoría– es intermedia entre la adoptada por Bédier y la defendida por Menéndez Pidal.

### 5.3. Lugar de origen de la épica

A cuatro podemos reducir las explicaciones que se han ofrecido para esclarecer este punto:

1. *Teoría del origen francés.* Fue defendida por Gastón Paris y Eduardo Hinojosa. Su punto de partida, la base sobre la que se asienta, se halla en las similitudes existentes entre la épica española y la épica francesa y en la circunstancia de que los cantares de gesta franceses conservados son cronológicamente anteriores a los españoles. No obstante, tales argumentos no parecen suficientes, no constituyen un apoyo bastante sólido para afirmar que la épica castellana es una simple imitación de la francesa. Menéndez Pidal admite que existió una influencia de la epopeya gala sobre la española pero sólo a partir del siglo XII y debida principalmente a que en esa fecha el peso de la cultura francesa sobre la peninsular se dejó sentir con mayor

intensidad en todos los órdenes a causa, fundamentalmente, de las constantes peregrinaciones a Santiago, de la llegada de los cluniacenses y de numerosos caballeros procedentes de la Galia que se asientan en la España medieval y llegan a formar verdaderas colonias dentro de las ciudades españolas del momento. Pese a ello, don Ramón se encarga muy bien de resaltar que la influencia de la épica francesa sobre la española no es sino una manifestación más de un influjo mucho más general y que tiene lugar sobre las obras encuadradas en un género que ya estaba formado de antemano. El origen de las gestas españolas no está en los cantares franceses.

2. *Origen árabe–andaluz.* Julián Ribera fue el principal defensor de esta teoría. Se encuentra este investigador con un hecho principal: la existencia en las crónicas árabes de una serie de restos de leyendas épicas. Tales restos son interpretados por él prosificaciones de una poesía épica andaluza de carácter popular –de la cual no se ha conservado ninguna manifestación escrita, totalmente perdida, pues, en la actualidad–, similares a las que los cronistas castellanos incluyeron en sus obras. Serían unos indicios que permiten suponer la existencia de una épica árabe–andaluza medieval. La épica árabe llegó a desaparecer con posterioridad si bien dejó constancia de su existencia en las prosificaciones insertadas en las crónicas musulmanas del momento. Pero el conocimiento de ella por parte de los cristianos se convirtió –todo según Ribera– en el motor que impulsó la aparición del género en la Castilla de la época. En esa epopeya árabe perdida se encontraría el origen de los cantares de gesta castellanos. La tesis de Menéndez Pidal que resumimos a continuación ha restado aceptabilidad a la teoría de Ribera.

3. *Origen germánico.* Es la teoría creada y defendida por Menéndez Pidal. Afirma el ilustre investigador que los visigodos cuando llegaron a España traían consigo una serie de leyendas y cantos heroicos. Tales cantos versaban sobre las hazañas de sus antepasados y la costumbre de cantarlos es conservada por los visigodos tras su asentamiento en la Península Ibérica, época en la cual serían compuestas nuevas canciones sobre los sucesos del momento y referidas a los nuevos héroes que habrían surgido por entonces. La épica se continúa cultivando entre los visigodos hasta la llegada de los árabes y dará origen a la aparición de las posteriores manifestaciones castellanas del género. Prueba de ello es que temas y motivos pertenecientes a la época visigoda se mantendrán en la épica castellana posterior. Por otro lado existen cantares de gesta castellanos, sólo conservados por estar prosificados en las crónicas, sobre la pérdida de España, referidos al final del reino visigodo peninsular, que marcan una unión entre la épica visigoda y la épica castellana.

4. *Origen castellano.* Deyermond llega a conclusiones también diferentes. No busca directamente cuál es el origen de la épica castellana. sino cuál es la edad heroica de la épica castellana. El planteamiento que realiza

es distinto. Examina la temática de los cantares conservados y destaca que el contenido de todos ellos, o de la mayor parte de ellos, hace referencia a sucesos acaecidos en el período de formación de Castilla. Ello le lleva a concluir que es esa y no otra la edad heroica de la épica castellana. Los hechos que tuvieron lugar en ese período mueven el espíritu heroico y provocan el surgimiento de la épica castellana. Afirma que ni sucesos árabes ni franceses, ni visigodos pudieron dar origen a la épica castellana, dado que las

tres épocas se hallaban muy lejanas a Castilla y no tendrían suficiente fuerza e interés para mover a los autores a escribir ni a ubicar en ellas sus poemas. Los condicionamientos sociales de esos lugares y Castilla son diferentes. Ni sucesos franceses, ni árabes, ni visigodos tendrían tanto interés para los autores castellanos como para ubicar en ellos la edad heroica de su épica.

Además de las cuatro explicaciones reseñadas existieron otras que tienen mucho menos interés debido a que muy pronto pudo apreciarse la debilidad de los argumentos que presentaban. Así, la que supone que los cantares españoles proceden de cantos, leyendas y tradiciones populares pertenecientes a los primitivos pueblos que se asentaron en los territorios de la Península Ibérica, hipótesis ésta carente de toda base real debido a que no existen pruebas de que los hechos se desarrollasen de esa manera ni los historiadores clásicos transmiten noticias suficientemente claras como para demostrar que tales cantos, leyendas y tradiciones existieron en realidad y tuvieron caracteres similares o puntos de contacto con las gestas medievales castellanas. O aquella otra que pretende hacer derivar la épica castellana de la poesía latina popular que floreció en la época medieval, hecho casi totalmente improbable debido a que las composiciones literarias que en lengua latina surgen en el momento pertenecían en su mayor parte al género lírico y estaban redactadas por escritores cultos, generalmente eclesiásticos, por lo que su carácter era muy diferente al que poseen las gestas épicas. Las tesis que tuvieron o pueden tener mayor aceptación, dado los puntos en los que se apoyan, son las mencionadas anteriormente.

## **6. Caracteres de la épica española**

### **6. 1. Características generales**

Siguiendo a Menéndez Pidal tres son los rasgos fundamentales que se pueden destacar para caracterizar a la épica española:

*Anonimia.* En la Edad Media pueden distinguirse dos tipos de compositores: "con voluntad de autor" –aquellos que llevados por un deseo consciente de apartarse de la colectividad firman sus obras, dejan constancia de su nombre para las generaciones venideras–, y con voluntad de anonimia" –aquellos que, sintiéndose comunidad, rechazando cualquier tipo de individualismo, se sumergen de lleno en la sociedad en la que viven y a la que dirigen sus obras, no firman sus creaciones y entregan éstas a la colectividad para que otros puedan completarlas o modificarlas como creyeran conveniente. Los compositores de la épica castellana pertenecerían al segundo de los grupos.

*Realismo o historicidad.* Los cantares de gesta castellanos se componen en fechas muy inmediatas a los hechos, por lo que incluyen, transmiten y conservan datos auténticamente históricos al lado de otros novelescos. No son crónicas rimadas. Todo el material que contienen no es histórico (en él se insertan leyendas, episodios fantásticos...), pero en ella no se admite la inclusión de hechos maravillosos, no fáciles de realizar por un ser humano, ni la intervención de fuerzas sobrenaturales, como ocurre en la épica francesa. Estos rasgos son los que le proporcionan un carácter realista, según Menéndez Pidal. Si los cantares de gesta castellanos conservados por escrito, fueron compuestos realmente así, por escrito, y no oralmente, y los datos históricos en ellos incluidos fueron extraídos de documentos (notariales...) e insertados en la obra a posteriori, en fechas no cercanas a los hechos, es evidente que el carácter histórico y realista de nuestra épica debe ser considerado de diferente manera. La definición de historicidad aplicable a las gestas castellanas medievales sería –tal y como dice textualmente Colin Smith– no la exacta presentación o preservación de la historia", sino el uso de detalles históricos o seudohistóricos con una finalidad de verosimilitud artística, es decir, para

que lo que en ellas se relata parezca totalmente extraído de la realidad.

*Tradicionalidad*, conservación de los temas épicos a lo largo de los tiempos, perduración de estos incluso hasta rebasar ampliamente las fronteras de la época medieval.

## 6.2. Rasgos formales

Entre los rasgos formales que caracterizan a la épica española se encuentran los siguientes:

*La rima asonante*, en lo cual se distingue de la épica francesa que abandona pronto la rima asonante y utiliza la rima consonante.

*Metro irregular*, carácter éste que también sirve para diferenciar la épica española de la épica francesa, la cual pronto adopta el cómputo regular de sílabas.

*Empleo de fórmulas orales*, utilización del llamado estilo oral formulario. Es un rasgo que comparte con muchas otras manifestaciones del género épico y de distintos países. El estilo oral formulario está formado por una serie de recursos que facilitan la composición y transmisión orales de obra. Los recursos son clichés lingüísticos, fórmulas lingüísticas preestablecidas, se repiten constantemente a lo largo del texto y que proporcionan un pequeño margen de tiempo al juglar para pensar cómo era la continuación del poema que estaba recitando o permitirle componer un nuevo fragmento del mismo. Existen diversas clases fórmulas: epítetos --chicles que suelen resaltar una cualidad determinada del personaje al que se aplica en un momento concreto de la obra en el que resulta pertinente (ej., el buen campeador, una fardida lanca...), fórmulas de la voz narradora --utilizadas para dirigirse el autor directamente a su auditorio con diversos fines (destacarles un punto concreto del relato, llamar su atención, expresar su posición con respecto a los hechos...); ej., sepades, ¡Dios que fermoso...!-... La existencia de estas fórmulas en cantares actualmente conservados por escrito no es, como advierte Colin Smith prueba irrefutable de que su composición fue realizada oralmente. El estilo oral formulario pudo ser insertado en una obra compuesta por escrito bien por ser considerado parte consustancial a la épica, bien como consecuencia de la imitación de los cantares cuya composición había sido efectuada oralmente, bien para facilitar al juglar encargado de la transmisión del texto su recitación, o bien por todas estas causas a la vez.

## 7. Temas y cantares

De toda la épica castellana solamente tres poemas han sido conservados: el Cantar de Mío Cid, el Cantar de las Mocedades de Rodrigo y un fragmento del Cantar de Roncesvalles. El resto de los textos han llegado hasta nosotros gracias a que fueron prosificados en las crónicas, cuyos autores los utilizaron como fuentes de noticias históricas. La prosificación en algunas ocasiones fue realizada de modo tan imperfecto que se puede descubrir con relativa facilidad cuál era la versión --aproximadamente-- original del cantar aprovechado por el cronista. Es el caso del Cantar de los siete infantes de Lara, que por reunir tales características ha podido ser modernamente reconstruido por Menéndez Pidal.

El conjunto de cantares de gesta castellanos de cuya existencia se tiene noticia puede ser clasificado, atendiendo a su temática, tal y como en realidad ha hecho Deyermond de la siguiente manera:

a) Referentes a la pérdida de España:

Cantar de Rodrigo.

b) Del ciclo carolingio:

Cantar de Roncesvalles.

Cantar de Bernardo de Carpio.

C) De tema castellano:

Cantar de Fernán González.

Cantar de los siete infantes de Lara (o Salas).

Romanz del infant García.

Cantar de la condesa traidora.

Gesta de Ramiro y García, higos de Sancho el Mayor.

Cantar del cerco de Zamora.

Cantar de la jura de Santa Gadea.

Cantar de Mío Cid.

Cantar de las Mocedades de Rodrigo.

d) Otros temas:

Gesta del Abad don Juan de Montemayor.

Cantar de la mora Zaida.

## **8. Evolución general**

Según Menéndez Pidal, cuatro son las etapas que pueden señalarse en la evolución general de los cantares de gesta castellanos:

1. *Período de formación*, que duraría desde los orígenes hasta 1140, en el cual los cantares de gesta serían breves (en total tendrían unos quinientos o seiscientos versos), versarían sobre los temas de don Rodrigo, Fernán González, la condesa traidora, el infante García, el cerco de Zamora, los infantes de Lara, los hijos de Sancho el Mayor, y al final del cual la épica española comenzaría a registrar influencia de la francesa.
2. *Etapas de florecimiento o plenitud*. Duraría desde 1140, fecha, según Menéndez Pidal, de composición del Mío Cid, hasta 1236, año en el que don Ramón supone fue redactado el *Chronicón Mundi* de Lucas de Tuy, la primera obra que utiliza los cantares de gesta como fuentes históricas. En ella se produciría un aumento en la longitud y en la perfección de los cantares, los cuales recibirían una considerable influencia de la épica francesa. Es el momento en el que se compondrían el Cantar de Mío Cid y Bernardo de Carpio.
3. *Etapas de las prosificaciones*. Abarcaría desde 1236 hasta mediados del siglo XIV. En ella los cronistas medievales –autores de la Primera crónica general, la Crónica de Castilla, la Crónica de veinte reyes, la Crónica portuguesa del Conde de Barcelos– utilizarían los cantares de gesta como fuentes históricas y los incluirían, prosificados en mayor o menor grado, en sus obras.
4. *Época de decadencia*. Duraría hasta mediados del siglo XV. En este período los cantares crecen desmesuradamente y registran una gran influencia de las nuevas condiciones sociales y las nuevas corrientes que imperan en la poesía. El lenguaje de las gestas se hace más retórico y artificioso. En ellas se inserta mayor

cantidad de episodios fantásticos, legendarios o novelescos. Se hace más hincapié en los aspectos dramáticos del relato y se tiende a ensalzar desmesuradamente y sin orden claro al héroe. En un último período los cantares se tienden a fragmentar. Se seleccionan de ellos aquellos trozos que serían más del gusto del auditorio popular y se recitan sueltos, aislados del contexto en el que originariamente estaban incluidos. Surgen así los romances, cuya aparición marca una nueva etapa en la evolución general del género épico y no su total aniquilación.

El problema que tiene la explicación de Menéndez Pidal, tal y como Colin Smith y Deyermond han señalado, es que está basada en unos datos y fechas cuya total demostración no ha sido previamente realizada. El *Cantar de Mío Cid*, primera gesta castellana conservada, parece que no fue redactado en 1140, como supone Menéndez Pidal, sino en los primeros años del siglo XIII, por lo que no puede tomarse aquella fecha como base para señalar la iniciación de una nueva etapa en la épica española. Por otro lado, tampoco es tan claro existan pruebas suficientes para afirmar que el romancero procede de la fragmentación de los cantares de gesta.

## **II. EL CANTAR DE MÍO CID**

### **1. El Cid histórico**

El Cid, como es bien sabido, fue una figura histórica importante. Aparte de su labor como conquistador –o reconquistador– y su categoría como militar, el interés que despertó su figura viene en parte justificado, por una razón sociológica y política. Fue en gran parte considerado representante de una nueva clase social que por su época comenzaba a nacer, la baja nobleza de Castilla. Una clase que estaba formada por hombres inteligentes, de carácter enérgico y llenos de deseos de subir puestos en la escala social y en la escala del poder. Unos hombres que se pusieron al lado del rey Sancho y tenían en poca estima tanto a la nobleza leonesa como a la propia alta nobleza castellana, a la que juzgaban anclada en tiempos pretéritos y aferrada a sus antiguos privilegios. Tales circunstancias se reflejan claramente en el *Cantar de Mío Cid*. El pueblo se sentía mucho más identificado con esa clase social naciente, a la que consideraban más cercana a ellos, más próxima a sus propios problemas, que la arcaica nobleza secular. En parte tal vez pudieron ver en ella un símbolo de sus propios anhelos de ascensión en la escala social, de acortar las enormes distancias que lo separaban de la alta nobleza cerrada y hereditaria. Ello justificaría –al menos parcialmente– la auténtica mitificación que en poco tiempo se realizó de la persona de Ruy Díaz.

Diversas fuentes nos han transmitido las noticias históricas del Cid que conservamos en la actualidad. De todas ellas quizá dos pueden ser destacadas:

La *Estoria de España*, en la que se inserta una serie de datos extraídos de un conjunto de noticias y leyendas reunidas por los monjes de San Pedro de Cardena en un periodo de tiempo que va desde una fecha no determinada hasta el siglo XIII, y que formaron lo que posiblemente se llamó, según Entwistle, la *Estoria del Cid*, o, según Colin Smith, la *Leyenda de Cardena*. Dicha *Estoria* o *Leyenda*, "construida con el fin principal de ayudar a extender el culto al Cid, un culto que había surgido en torno a su sepulcro y que interesaba mantener y promover debido a que aumentaba considerablemente los ingresos del monasterio a través de las limosnas dejadas por los peregrinos que acudían al lugar, estaría formada por el *Cantar de Mío Cid*, un conjunto de materiales históricos de diversa índole (documentos notariales, noticias procedentes de historiadores árabes.. .) y una serie de leyendas que frecuentemente aparecen en la hagiografía (la aparición de San Lázaro al Cid, relatos de milagros acaecidos junto al sepulcro del héroe...). Principalmente a causa de su inclusión en la *Estoria de España*, la *Estoria del Cid* ejerció una influencia considerable, hasta el punto que determinó en gran parte la visión de la vida del Cid que se tuvo en épocas posteriores.

La *Historia Roderici*, relato escrito en latín, más exacto que el anteriormente mencionado, más ajustado a la realidad histórica, y redactado en la primera mitad del siglo XII (1110, según Menéndez Pidal; 1144–1147, según Ubieto).

## **2. El Cid en la literatura medieval española**

El Cantar de Mío Cid forma parte de un conjunto de obras literarias compuestas sobre la figura de Ruy Díaz, unas en latín como la mencionada Historia Roderici, otras en lengua romance y encuadrables en el género épico. De estas últimas solamente dos se han conservado: el susodicho Cantar de Mío Cid y el Cantar de las Mocedades de Rodrigo.

### **2.1. Las Mocedades de Rodrigo**

Las Mocedades es un cantar de composición tardía (escrito en la segunda mitad del siglo XIV). En él se observan perfectamente los rasgos de la decadencia de las gestas. Su autor no sintió una especial preocupación por la verosimilitud histórica, y la mayor parte de los relatos insertados en él tienen un carácter fantástico, no han sido extraídos de la vida real del Cid. Para que el texto fuese escuchado con atención, el autor ha de recurrir a sucesos de carácter sensacionalista, la mayoría de los cuales son ficticios. Esta es la situación en la que se encuentra las Mocedades de Rodrigo.

El texto de las Mocedades se ha conservado, aunque incompleto, gracias a que fue copiado al final del manuscrito de la Crónica de los Reyes de Castilla integrado hoy en los fondos que pertenecen a la Biblioteca Nacional de París. En él encontramos a un Rodrigo Díaz de Vivar bastante diferente al que aparece como protagonista de las hazañas relatadas en el Cantar de Mío Cid, a un personaje atrevido y rebelde, rasgos estos que incluso muestra en sus relaciones con el rey. En su argumento se hace especial hincapié en la intriga amorosa con el fin principal de atraer la atención del auditorio. Samuel G. Armistead estudia su estructura y afirma que la versión actualmente conocida de su texto ha sido formada mediante la fusión de dos cantares

diferentes: el Cantar de las cinco lides, que relataría los sucesos anteriores a la celebración del matrimonio entre Rodrigo y Jimena, y el Cantar de la invasión de Francia (el propio Armistead es el que pone nombre a estas dos hipotéticas gestas), en el que narraría los preliminares de una campaña emprendida por el Cid contra los franceses y la propia campaña que culminaría con una total victoria del protagonista.

Las Mocedades es un cantar especialmente interesante por las relaciones que guarda con la diócesis de Palencia. Deyermond descubre que en los momentos en que debió de abordarse la composición del cantar la diócesis de Palencia sufría una importante crisis económica. Ello, junto a diversos rastros de influencia eclesiástica que observa en el texto, le hace suponer que las Mocedades fueron compuestas por un clérigo que tomaría como base una Gesta de las mocedades de Rodrigo, cuyos orígenes y texto son actualmente desconocidos, que se inspiraría en el Cantar de Fernán González, la versión culta de la gesta épica realizada dentro del Mester de Clerecía, y que pretendería con él dar publicidad a la diócesis de Palencia con el fin de que fuesen a ella peregrinos que con sus limosnas pudiesen impulsar su recuperación económica. El poema, una vez compuesto con estos ingredientes, sería dado a difundir a juglares quienes lo transmitirían oralmente hasta que uno de ellos dictó su texto a un copista, circunstancia que fue clave para que el cantar rebasase los límites temporales de la Edad Media y fuese transmitido a la posteridad. La versión que actualmente conservamos de las Mocedades es producto o bien de una copia realizada al dictado o bien de una copia efectuada sobre un manuscrito intermedio. Ello explica las deficiencias observables en su texto.

### **2.2. Otros textos sobre el Cid**

El Carmen Campidoctoris. Es la primera composición en la que figura el Cid como personaje principal. Su redacción fue realizada, probablemente por uno de los compañeros del Campeador, entre 1093–1094. Fue escrito en latín y de él tan sólo se conservan los ciento veintinueve primeros versos.

El Poema de Almería, escrito igualmente en latín, entre 1147–1157, y no dedicado exclusivamente al Cid,

El Cantar de Sancho II. Su texto no se ha conservado en su versión primitiva, si bien su contenido es

fácilmente reconstruible a partir de las crónicas y el romancero.

### **3. Datos y problemas externos del Cantar de Mío Cid**

#### **3.1. Fecha y estado de conservación**

El Cantar fue publicado por primera vez en 1779 por Tomás Antonio Sánchez en su Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV. De él se conserva un único manuscrito que fue copiado por un tal Per Abbat a finales del siglo XIV. El texto del poema está incompleto en la actualidad. Al manuscrito le falta la primera hoja y dos más en el interior, si bien el contenido de los versos que en esos puntos habían sido insertados ha sido determinado por Menéndez Pidal a base de la prosificación incluida en la Crónica de Veinte Reyes, cuyo autor siguió una versión del Cantar muy próxima al texto actualmente conservado. La versión que tenemos del Cantar tiene 3.730 versos y puede, según Colin Smith, que el principio perdido estuviese redactado en prosa.

La fecha de composición del Mío Cid ha sido largamente discutida por los críticos que se han ocupado de su estudio. Al final del manuscrito aparece una fecha, 1245, que había sido interpretada de distinta manera según los investigadores. Menéndez Pidal juzgaba por un lado que la cifra real que figuraba en el manuscrito era 1345; por otro, creía que ese número correspondía al año en el que el copista Per Abbat, dio por finalizada su labor. El Cantar de Mío Cid habría sido compuesto hacia 1140, hecho que podría probarse a base de diversos indicios extraídos de su texto (la historia y geografía de la Reconquista que en él se refleja...). Otros estudiosos rechazan esta explicación. Dan como buena la cifra que en realidad encontramos actualmente escrita en el manuscrito –1245– y afirman que ella indica la fecha exacta en la que la composición del Cantar fue terminada, una fecha que el copista mantendría tras acabar su trabajo.

#### **3.2. Autor**

Desconocemos el nombre del autor que compuso el Mío Cid. Sobre las "características" que tendría este autor (si era culto o no...) se han presentado varias teorías.

Menéndez Pidal a lo largo de su vida defendió dos posturas diferentes, si bien ambas tenían una serie de puntos en común. En sus primeros trabajos afirmó que el autor del Cantar debió de ser un juglar que realizaba su trabajo en o era originario de Medinaceli o sus proximidades. A la región de Medinaceli se le dedica una atención especial, pese a que su importancia en los sucesos relatados en el texto es de rango secundario. En similar situación se hallan los alrededores de Gormaz, en los cuales es ubicado uno de los principales episodios del poema, la afrenta de Corpes. El interés especial demostrado por el autor en estos territorios vendría explicado por el hecho anteriormente mencionado, porque posiblemente en ellos estuviese su lugar de nacimiento o en ellos desenvolviese su labor habitual. Determinados dialectalismos insertados en la lengua del Cantar confirmaría esta última hipótesis.

En un artículo posterior ("Dos poetas en el Cantar de Mío Cid") Menéndez Pidal revisó sus puntos de vista y ofreció una visión diferente de la cuestión. En él afirma don Ramón que no fue uno sino dos los autores que se encargaron de realizar la composición del Cantar. El primero de ellos sería un juglar de Gormaz que escribiría muy próximo a los hechos. El segundo, más moderno, sería un juglar de Medinaceli, que escribiría, más alejado de los sucesos históricos, con mayor libertad imaginativa. El primer juglar trazaría el plan general de la obra y caracterizaría al Cid como un hombre esforzado, que es capaz de salir adelante incluso cuando todas las circunstancias le son adversas y no como un hombre ya encumbrado y emparentado con reyes. Escribiría, a principios del siglo XII, el "Cantar del destierro completo, en el cual las relaciones con Gormaz son más patentes, y parte de los dos restantes. El juglar de Medinaceli compondría, en 1140, parte de los cantares de las bodas y de la afrenta de Corpes, insertaría un mayor número de menciones a Medinaceli y su comarca y un mayor número de episodios novelescos y cometería una serie de inexactitudes históricas. Introduciría muchos cambios en el cantar segundo y en el tercero se encargaría de acrecentar el carácter de aquellos hechos que

colaboran en la tarea de envilecer más profundamente a los Infantes de Carrión. En el texto existen dos maneras diferentes de versificar, cada una de las cuales sería propia de uno de los juglares. El juglar de Gormaz gusta mucho de la variedad en la versificación. Procura cambiar con relativa frecuencia los asonantes, por lo que, emplea tiradas cortas, cuyo número total de versos suele ser inferior a diez. Tal modalidad predomina totalmente en el primer cantar, se usa menos asiduamente en el segundo y casi no se utiliza en el tercero. El juglar de Medinaceli emplea una modalidad de versificación menos complicada. No busca asonancias difíciles de mantener, por lo que puede aumentar el número de versos integrados en las tiradas, que ganan, debido a ello, en longitud, según Menéndez Pidal.

Colin Smith adopta una postura opuesta a la de Menéndez Pidal. Tras afirmar que el autor del Mío Cid no debió de ser un clérigo ni un individuo que tuviese relación alguna con el monasterio de Cardeña ni, mucho menos, un jugar semianalfabeto como defienden Menéndez Pidal y sus seguidores, Deyermond no obstante, piensa que sí pudo ser un clérigo y que en la composición del Mío Cid tuvo influencia el culto sepulcral que se desarrolló en Cardeña en torno a la tumba de Rodrigo. El interés por el tema jurídico queda plasmado en diferentes hechos. Por un lado, el autor enfoca muchos sucesos del Cantar desde el punto de vista de la ley, desde una perspectiva legal (así, muestra cómo la vida se halla sujeta a la ira o la gracia del rey...). La habilidad legal del Cid es presentada como uno de los factores importantes que integran su carácter. La justicia es presentada de una manera moderna: no se obtiene sólo mediante una confrontación armada entre dos personas, sino también mediante una pugna dialéctica entre dos individuos que presentan pruebas de sus respectivas posturas ante unos jueces imparciales; la venganza personal, el enfrentamiento con las armas, existe, pero después de un juicio (cortes de Toledo). Es frecuente que se aluda a detalles jurídicos con el fin de esclarecer una situación. Se mencionan frecuentemente documentos escritos y se incluyen en repetidas ocasiones fórmulas notariales para referirse a personas y lugares, que demuestran que ese tipo de lenguaje le era familiar al autor. Todos estos indicios le hacen afirmar a Colin Smith que el creador del Mío Cid era un jurista, culto, que compondría su obra por escrito. Esta obra, añade Deyermond, una vez redactada podría haber sido entregada a juglares para que se encargasen de su difusión. El carácter unitario y coherente de la obra hace que no sea fácil pensar que una pluralidad de autores intervinieran en su composición. Fue un único autor, y culto, el que se encargó de realizarla. Afirma Colin Smith que si el poeta fuera un jurista sería más fácil explicar el porqué de la conservación de detalles históricos dentro del Cantar: los pudo extraer de documentos notariales e insertarlos en su obra para darle verosimilitud. El Poema debió de ser compuesto en los alrededores de Burgos (y dedicado, tal vez –dice Deyermond–, a los burgaleses) –debido a que así tendría su autor más posibilidades de conocer esos documentos notariales mencionados...-. El conocimiento que muestra de Gormaz y Medinaceli tal vez se deba a que fuera originario de esos lugares, pero la redacción del texto debió de ser bordada en Burgos.

### **3.3. Influencia francesa**

Las diferencias generales entre la épica española y la francesa se dan en el Cid, y entre todas, como señala Colin Smith, hay una fundamental: el sistema métrico empleado, que en Francia es regular y en España tiene la irregularidad como norma. No obstante Menéndez Pidal señala que la épica francesa influyó en el Cantar en algunos aspectos. Así, en un plano puramente lingüístico, la repetición de 'tantos' en descripciones encabezadas por 'veríais', fórmula ésta característica de las gestas francesas; o el empleo de la fórmula 'llorando de los ojos' para indicar el dolor que en un momento determinado siente un personaje, tomada de otra fórmula francesa similar. También se observa influencia en fragmentos concretos del Cantar, como es el caso de la oración de Jimena, cortada por el mismo patrón de las que aparecen en los textos franceses.

### **3.4. Valores histórico y arqueológico**

Para Menéndez Pidal el Cantar de Mío Cid tiene un carácter eminentemente histórico" que se manifiesta en varios aspectos:

Por un lado, en los personajes, dado que casi todos ellos existieron en la realidad.

Por otro, existen también detalles concretos que se comunican sobre los personajes, como es la afirmación de que Martín Antolínez fue gobernador de Montemayor o el título que se da a Alvar Fáñez de señor de Zorita.

De igual modo las alusiones a o el retrato de sucesos políticos y militares están basados en hechos reales, aunque hay algunos errores. Así, el Conde de Barcelona estuvo preso dos veces y no una como figura en el Cantar. El cerco de Valencia no duró más de veinte meses, y no tres años como en el Cid se comunica. Las conquistas de Murviedro y la batalla de Játiva tuvieron lugar después, y no antes (Cantar), de la toma de Valencia. Entre las hijas del Cid (llamadas Cristina y María y no Elvira y Sol) y los infantes de Carrión no existió un auténtico matrimonio, sino unos esponsales. Una de esas hijas del Campeador se casó con Ramón Berenguer III, conde de Barcelona, y no con un infante de Aragón. El resto de los sucesos relatados son históricos.

En similar situación se encuentran los lugares geográficos mencionados. El Cantar hace gala de una gran exactitud geográfica y topográfica. Todos los lugares que se nombran estaban en el sitio exacto en el que los sitúa el autor. La exactitud llega a culminar en la descripción de pueblos y localidades encuadrados en la región de Gormaz y Medinaceli.

Pese a todo esto, en el Cantar han sido insertados episodios de carácter fantástico, como son los de San Gabriel, las arcas de arena, el león... Pero todos ellos son verosímiles y su inclusión es explicable en razón de que el Cantar no es un tratado de historia, sino una obra literaria, y, como tal, no es necesario que posea la rigurosidad histórica de un escrito científico.

De la historicidad del Cantar surge su realismo que alcanza tanto a hechos y caracterizaciones generales (de ambientes, personajes...) como a la plasmación de la situación histórica de la época y de los más variados detalles pertenecientes a la vía ordinaria. En el Cantar de Mío Cid no son sólo ejércitos los que intervienen como personajes. Son también hombres, mujeres y niños concretos, monjes, judíos... A través de ellos el autor nos muestra diversos aspectos de la vida cotidiana de la época: los viajes, las despedidas, las reuniones íntimas en las que se abordan problemas familiares... Esta característica es la que ha movido a Menéndez Pidal a afirmar que el poema posee un valor arqueológico, que la obra es una importante fuente de noticias para conocer diversos aspectos de la vida de la época (costumbres, instituciones –división social...–, organización de la familia, viviendas, vestidos, alimentos, armas, técnicas guerreras...).

Menéndez Pidal afirma que todas estas características del Cantar son fruto de su pronta composición. Esta explicación no ha sido admitida por críticos posteriores. Así, Colin Smith piensa que la historicidad del poema no procede de redacción en fechas próximas a los sucesos relatados, sino de la inserción en él de noticias extraídas de documentos de la época (algunos de los cuales pudieron pertenecer propio Cid) con el fin de comunicar verosimilitud a la narración. En cuanto a la inclusión de una serie de detalles geográficos y de la vida ordinaria sí pueden proceder de la observación directa de los hechos: el tiempo transcurrido entre 1140 (fecha de composición del poema, según Menéndez Pidal) y 1207 (datación aproximada defendida por Colin Smith) no es tanto como para provocar que tales aspectos sufrieran una variación fundamental.

### **3.5. ¿Valor nacional?**

Se ha querido ver en el Cantar de Mío Cid la personificación del alma castellana y el primer texto en el que emerge con fuerza la conciencia nacional española. No todos los críticos admiten esta concepción. Vossler y Leo Spitzer ven retratado en el poema más el valor individual de un héroe o plasmado más un abstracto ideal caballeresco en la figura del protagonista que una manifestación de una genérica conciencia nacional. No obstante Menéndez Pidal y Chasca niegan la interpretación individualista. Don Ramón afirma que el Cantar tiene un valor nacional, no por el patriotismo que en él se observa sino porque en él se plasma perfectamente el modo de ser del pueblo español en el seno del cual se escribe. Refleja fielmente las cualidades del pueblo español (amor a la familia, fidelidad, generosidad, espíritu democrático...). Aparece en él un auténtico amor a España en su conjunto, y no un amor escindido entre cada uno de los reinos que en aquellos momentos

integraban la Península Ibérica. Además en el Cantar queda perfectamente reflejada la conciencia del quehacer colectivo que suponía la magna empresa de la Reconquista. Todo ello es una prueba, para Menéndez Pidal, del valor nacional que el poema posee.

Pese a todo, no resulta excesivamente convincente la argumentación de Menéndez Pidal. Las cualidades que menciona son muy genéricas, tanto que es muy discutible que puedan ser consideradas como propias y exclusivas del modo de ser de los españoles. Más bien son rasgos universales que pueden servir para caracterizar a la mayor parte de las comunidades humanas. En cuanto a la conciencia de empresa colectiva de la Reconquista, no es fácilmente identificable en el texto del Mío Cid. En el héroe no aparece clara una conciencia de Reconquista. Los moros no son vistos como enemigos sistemáticos del Cid ni mucho menos opuestos por sistema a los cristianos. Por otro lado, no todos los cristianos son defendidos por el Cid: de hecho el héroe lucha, y lo vence, con el Conde de Barcelona. No hay una clara conciencia de que exista una oposición entre cristiandad e Islam. Las luchas del Cid no tienen tanto carácter de Reconquista cuanto se convierten en un medio para ensalzar la figura del protagonista, quien, como decíamos, combate también contra cristianos, y como medio para permitirle a éste "ganarse el pan". El Cantar no parece tener un valor nacional claro ni en él se produce la encarnación de ninguna conciencia nacional.

#### **4. Análisis interno**

##### **4.1. Tema y argumento. Estructura interna**

###### *4.1.1. El tema y los temas*

Tal y como ha sido señalado en repetidas ocasiones el tema principal del Cantar de Mío Cid es la honra, o, más exactamente, la recuperación de la honra por parte del protagonista. Este tema principal se desarrolla desde la situación inicial del Cid, desde el momento en que es desterrado por el rey, hasta llegar a la escena de las Cortes de Toledo, que marcan un progreso en el proceso de ensalzamiento del héroe. El tema de la honra está constantemente presente en el Cantar. Prueba de ello es la inserción en él de una serie de frases y expresiones hechas que hacen referencias al honor y que se repiten constantemente a lo largo de la obra.

En el Cantar existen otros temas, como indica Colin Smith. Así, el de la "ascensión del Cid al poder", que se desarrolla paralelamente al tema de la honra, aunque con algunas diferencias, el del buen soldado (encarnado en la figura del Cid), el de la integridad (también hecho recaer sobre el héroe: el Cid es presentado como un ser íntegro, cualidad ésta por la que se merece todos los bienes que va adquiriendo en el poema –poder, honor...–)... pero el tema del honor es el fundamental.

###### *4.1.2. Estructura interna: el componente que la define*

Toda la estructura interna del poema viene definida (tal y como señala Chasca) por la existencia de un proceso dentro del mismo que va desde la deshonor inicial del héroe hasta la consecución de una máxima honra consistente en su equiparamiento con el rey. Todos los distintos episodios que se suceden se sitúan en esta línea y contribuyen a aumentar progresivamente el honor del Cid, incluso la afrenta de Corpes, dado que sirve, en última instancia, para preparar el camino que conduce al ensalzamiento definitivo del héroe. La acción del Cantar parte de la existencia de una situación inicial de deshonor en el protagonista, situación que paulatinamente va cambiando su signo, se va convirtiendo en honor, hasta llegar al final

punto éste en el que la honra alcanzada por el Cid es tan grande que recae también sobre todos sus acompañantes.

A lo largo de la obra, pues, se desarrolla un auténtico proceso de ascensión. El hilo conductor del relato es el progresivo aumento de honra y consideración social que va ganando el Cid. El proceso ascendente se desarrollaría de la siguiente manera:

1. Destierro: deshonra inicial
2. Batallas: adquisición de honra. Contacto con el Rey
3. Primer perdón
4. Batallas: adquisición de honra. Contacto con el Rey
5. Segundo perdón
6. Batallas: adquisición de honra. Contacto con el Rey
7. Tercer perdón
8. Bodas preparadas por el rey
9. Batallas: adquisición de honra
10. Afrenta de Corpes: Pérdida de honra
11. Reparación en Cortes
12. Boda con los reyes

La afrenta de Corpes marca un descenso dentro del ascenso general, pero es en sí un incidente que prepara el gran encumbramiento final del héroe al provocar la celebración de las Cortes de Toledo y facilitar el camino para que las hijas del Cid tomen otros maridos, gracias a los cuales el Cid quedará emparentado con los reyes españoles. La honra es, como vemos, el elemento que define estructuralmente al Cantar de Mío Cid.

#### *4.1.3. Acción principal e incidentes*

Dentro del proceso ascendente que, acabamos de señalar, existe en el Cantar, podemos distinguir, siguiendo a Chasca, una acción principal y unos incidentes. La acción principal del poema es definida por Chasca como el sistema total de incidentes ocasionados por lo que exige la honra del Cid. La acción principal es la protagonizada por el Cid desde el momento de su destierro hasta que logra rehabilitarse totalmente. Los incidentes son cada uno de los episodios concretos que integran la acción principal. Cada uno de ellos contribuye al engrandecimiento del héroe ( las batallas, con las cuales, al vencerlas, aumenta su honra...), si bien hay uno más importante que los demás: las segundas bodas, a través de las cuales el Cid logra emparentar con la realeza española. Con el fin de mantener la unidad total de la obra, el autor ha procurado enlazar perfectamente cada uno de los incidentes que forman la acción principal mediante una técnica que podríamos llamar de enlace causativo, consistente en vincular siguiendo una relación de causa a efecto todos los episodios integrados en el Cantar. Así, el destierro provoca las luchas, en las cuales se consiguen unas victorias que proporcionan un botín con el cual se puede preparar un regalo para el rey, lo cual provoca que el rey vaya olvidando su enojo y perdone finalmente al Cid. El perdón origina las bodas, las cuales desembocan en la afrenta de Corpes, la cual, contra lo previsto, produce el encumbramiento final del héroe. Es todo ello una prueba evidente de la coherencia estructural que posee nuestro texto.

#### *4.1.4. Los ápices formales*

En el relato existen varias partes culminantes que se corresponden con ciertos episodios en los cuales se produce un momento de máxima admiración por el protagonista. Tales partes son llamadas ápices formales por Chasca. Entre ellos se encuentran los siguientes episodios: la llegada de Jimena a Valencia y el fragmento

en el que ambos suben a la torre desde la cual contemplan toda la ciudad y sus alrededores, la materialización del perdón real al Cid en las orillas del Tajo, y las Cortes de Toledo. El principal de todos es el tercero, las Cortes de Toledo, dado que marcan un momento fundamental en la obra, puesto que con ellas se produce la llegada al punto máximo en el proceso de consecución de honra del Cid. En estos instantes, la honra del Cid es tan superabundante que alcanza a todos sus acompañantes y amigos.

## **4.2. Los personajes: características y relaciones entre ellos**

### *4.2.1. Caracterización y presentación de los personajes*

El autor utiliza diversos recursos para caracterizar a los personajes. Los puede caracterizar por sus acciones, o, comparativamente, por sus reacciones ante los hechos protagonizados por otro personaje o por sus propias palabras o por los epítetos que les son aplicados.

En lo que se refiere a la presentación de esos personajes, el autor suele hacer siempre gala de una gran habilidad. Los personajes son introducidos en el relato en el momento justo en el que se requiere su presencia. No suelen ser amontonados con el fin de no distraer la atención del auditorio. Se procura presentarlos en su actitud más característica, de manera que desde su primera intervención puede ser conocida cuál es su auténtica personalidad. Así, Raquel y Vidas aparecen contando dinero lo cual automáticamente los caracteriza como unos verdaderos usureros. El autor trata de evitar que sus personajes prodiguen sus intervenciones orales. Incluso en los momentos en los que los personajes aparecen hablando, sus palabras suelen ser las justas, las precisas, con lo cual se soslaya el peligro de caer en inútiles disgresiones. Pese a esta parquedad de medios conscientemente utilizada, el autor sabe perfectamente transmitir a su auditorio las evoluciones internas que sufren sus personajes, hecho perfectamente evidenciable si observamos, por ejemplo, el cambio de actitud que se produce en el rey con respecto a la figura del Cid desde el principio hasta el final del Cantar o nos fijamos en la postura adoptada por el héroe con respecto a los Infantes de Carrión.

### *4.2.2. Rasgos de algunos personajes*

#### *4.2.2.1. El Cid*

Para caracterizar al Cid como personaje el autor utiliza una técnica de contraste. El héroe es, por un lado, presentado como un guerrero fiero, valiente, esforzado, capaz de dominar con su mirada a un animal salvaje como puede ser un león. Pero también es mostrado como un ser humano, sensible, capaz de ablandarse ante la súplica de una débil niña. En él se encarnan las más altas virtudes caballerescas: hombría, lealtad, religiosidad, cortesía, moderación, mesura, bien hablar... Pero también es presentado como un perfecto padre, que se preocupa por el bienestar de sus hijas, y un buen esposo. Con esta técnica el autor evita encasillar a su personaje, logra extraer más partido del héroe en su intervención dentro del relato, enriquece mucho más su figura y la libra de caer en la estereotipación.

#### *4.2.2.2. El rey: sus relaciones con el Cid*

Todo el cantar está estructuralmente montado en torno a las relaciones que se establecen entre el Cid y el rey. El rey es, indirectamente, el personaje que actúa como desencadenador de la acción, ya que, al dar oídos a los "malos mestureros, expulsa al Cid del territorio de Castilla, lo cual será el punto de partida para los sucesos posteriores. El rey es el que, también indirectamente, provoca la segunda deshonra del Cid, la de la afrenta de Corpes, al casar a las hijas del héroe con unos individuos poco dignos de ese matrimonio. Y el rey es el que origina, en las Cortes de Toledo, el máximo ensalzamiento del protagonista. Las actitudes adoptadas por el Cid y el rey en sus mutuas relaciones son distintas. La del Cid con respecto al rey es, como dice

Chasca, activa y volitiva". La del rey con respecto al Cid es "pasiva". La acción del rey sólo es activa en dos momentos del Cantar: en el destierro y en las primeras bodas, por las cuales el rey, aunque pretende honrar al

Cid, provoca indirectamente su deshonor.

En el personaje del rey existe una evolución a lo largo de la obra. En el destierro Alfonso se muestra como un aliado indirecto de los enemigos del Cid. En las Cortes de Toledo, combate a los mismos personajes a los que antes había prestado su apoyo. De ser un rey que no ha comprendido bien al Cid pasa a ser un rey que hace justicia y ve con claridad en qué lado se hallaba la maldad. Como dice Chasca, es un agente abstracto del destino, que es a la vez un hombre y, como tal, puede equivocarse y favorecer a seres que no se lo merecen.

#### 4.2.2.3. Los enemigos

Son uno de los componentes más importantes del Cantar. El destierro del Cid es obra directa de ellos. En la segunda parte de la obra su intervención se realiza de modo más directo. Chocan con el protagonista y en ese enfrentamiento está la clave de gran parte del dramatismo que hallamos en la narración. La afrenta pone de manifiesto su maldad y en las Cortes se fragua su total deshonor que contrasta con la máxima honra alcanzada por el héroe.

#### 4.2.2.4. Doña Elvira y doña Sol

Su intervención en la obra es importante. En primer lugar porque el Cid, tras recobrar su honor, piensa en buscarles un matrimonio digno y conveniente, lo que motiva –aunque no por voluntad del Cid– las bodas con los Infantes de Carrón. En segundo lugar, porque cuando se produce el fracaso de estas bodas, son ellas las que con su participación en la afrenta de Corpes, originan el desarrollo de los últimos acontecimientos del Cantar.

#### 4.2.2.5. Jimena

Según Salinas, sus relaciones con el Cid son íntimas, basadas en sentimientos profundos, subjetivos. Pero Chasca advierte que su intervención en el relato va algo más allá. Jimena comparte con el Cid la vergüenza social que supone la deshonor. Rodrigo la deja relativamente pobre al separarse de ella. Siente, como el Cid, el dolor de no estar juntos, y comparte con su marido el honor posterior. Su función es, pues, la de convertirse en acompañante del héroe con el que comparte sus penas físicas y morales y sus alegrías de igual naturaleza.

#### 4.2.2.6. Otros personajes

Caben destacar dos grupos: los acompañantes del Cid y los moros contra los que lucha. El primer grupo tiene una intervención destacada en el relato. Comparte el deshonor del héroe y colabora en las acciones emprendidas con el fin de recuperar la honra, una honra que al final del poema llega a ser tan grande que a todos los componentes de este grupo alcanza (principalmente porque todos ayudaron a poner los medios para su consecución). De entre ellos tal vez pueda destacarse a Minaya Alvar Fáñez, el brazo derecho del Campeador, pero que tiene un carácter lo suficientemente independiente como para poseer criterios propios y tratar de exponerlos y convencer con ellos a su propio señor. Minaya realiza en diversas ocasiones la función de servir de

enlace entre el Cid y el rey, y en otras, se convierte en una especie de sustituto del Cid: toma su papel de vengador en las Cortes de Toledo y se bate con los Infantes de Carrión, indignos de luchar directamente con el héroe.

Los moros en su conjunto tienen una clara función dentro del relato. Sirven como medio para aumentar la honra del Cid a través de las victorias que el héroe consigue sobre ellos. No existe maurofobia en el Cantar. Los moros no son vistos como enemigos sistemáticos del Cid y mucho menos de los cristianos. Existen moros aliados del héroe, como Abengalbón, el cual muestra un carácter muy superior a alguno de los cristianos (los Infantes de Carrión).

### 4.3. Algunas técnicas utilizadas

#### 4.3.1. *El contraste*

Es éste un recurso bastante generalizado en el Cantar. Así, tal y como señala Deyermond, se suele producir un choque, un enfrentamiento entre intenciones y resultados que se manifiesta en diferentes puntos dentro del poema: el destierro del Cid es, contra lo pretendido por sus enemigos, el principio de su encumbramiento; las primeras bodas de las hijas del Campeador, lejos de honrar al héroe, como deseaba el rey, provocan su deshonor; la afrenta de Corpes, en contra de las previsiones de los Infantes de Carrión, sientan las bases para el triunfo definitivo del Cid.

#### 4.3.2. *Expectación*

A lo largo del poema existen diversos componentes (versos, episodios, inclusión de personajes...) que generan en el lector (actualmente) un sentimiento de expectación, una sensación de incertidumbre, sobre todo al pensar en la suerte que en lo sucesivo pueda correr el protagonista. Tal incertidumbre provoca que el lector (o el auditorio en la Edad Media) sienta un mayor gozo ante los momentos positivos contenidos en el Cantar, y es un medio para mantener el interés en el público al que éste va dirigido. La expectación aumenta cuando comprobamos que tras un suceso positivo ocurre algo que pueda indicar que alguna desgracia, algún acontecimiento negativo, va a producirse con posterioridad. Es el caso que nos encontramos cuando aparecen los Infantes de Carrión en el momento en el que el Cid ha alcanzado la cumbre de su gloria militar, aparición que parece ser un claro signo de que algún acontecimiento desgraciado se va a producir.

#### 4.3.3. *Supresión de nexos en el relato*

El autor busca aumentar el interés dramático del relato mediante el cambio brusco de una acción a la siguiente sin proceder a señalar todos los puntos que las unen, pero dejando entrever el nexo mental que existe entre ambas. Con este recurso pretende que el auditorio abandone su pasividad ante los hechos narrados y tome parte activa en el relato, haga intervenir su imaginación.

#### 4.3.4. *Paralelismo y parataxis*

Una de las constantes del Cantar es la disposición de diversos componentes que lo integran en forma paralela. Es una técnica que puede ser utilizada en diferentes partes. Así, en el desarrollo de los temas: se presenta el tema de la honra en la vertiente familiar del Cid y en su vertiente política. También en los contenidos que se insertan en dos tiradas consecutivas. Es el caso de las tiradas 50 y 51 que nos ofrecen dos reacciones distintas ante un mismo suceso: la alegría que sienten los acompañantes del Cid en el destierro al recibir noticias de Castilla (tirada 50) y la propia alegría del protagonista (tirada 51). Mediante el uso de esta técnica en estos dos casos (temas y tiradas), el autor consigue presentar dos facetas diferentes de una misma cuestión, con lo cual enriquece la visión que del hecho proporciona al auditorio y resalta convenientemente ese mismo hecho.

Esta técnica está muy relacionada con otra, la parataxis, la composición del poema a base de elementos (versos...) –cuyo número total no tiene siempre por qué ser dos, a diferencia del caso anterior (paralelismo)– yuxtapuestos unos a otros. Es, según Chasca, un uso muy apropiado para la épica –tanto de composición oral, como la redactada por escrito que imita a ésta–, dado que facilita enormemente la creación de un texto por vía oral ("la parataxis" –dice Chasca– "es el estilo natural de la lengua hablada" y su uso, añadimos, evita la complejidad que supone el intento de unir varias oraciones a través de la subordinación, un intento que exige mayor detenimiento que el permitido por la composición oral de un texto) y la memorización de un texto con vistas

puestas en su posterior recitación (un párrafo en el que se insertan sucesivas oraciones subordinadas es más difícil de recordar). Del mismo modo la parataxis sirve de ayuda en la redacción (o creación oral) de

determinados fragmentos de un texto, como por ej., aquellos en los que se incluyen descripciones o enumeraciones de hechos u objetos las cuales, si se utilizan nexos gramaticales (conjunciones...) para unir tales hechos u objetos, podrían verse impregnadas de gran monotonía.

#### *4.3.5. Versos de encadenamiento*

Con el fin de ayudar al mantenimiento de la unidad del poema, el autor suele utilizar unos versos a través de los cuales se engarzan dos tiradas diferentes. El recurso consiste en terminar el último verso de una tirada con similares palabras (o las mismas) que se van a utilizar para comenzar la tirada siguiente. Esos versos son los llamados de encadenamiento.

#### *4.3.6. Fórmulas de la voz narradora*

El autor, con el fin de influir, de una u otra manera, en el ánimo del público al que dirige su obra, utiliza una serie de fórmulas a través de las cuales pretende comunicarse directamente con él. Entre las expresiones más empleadas se hallan las siguientes. Por un lado, aquellas en las que se pretende llamar la atención del auditorio y entra a formar parte el verbo oír ('como odredes contar'...). Por otro, aquellas en las que interviene el verbo saber ('sepades'...), que tienen análoga función a las anteriores. Por otro, la fórmula exclamatoria, en cuya formulación suelen intervenir los siguientes componentes: Dios + que (o variante) + adjetivo (¡Dios, cómo es bien barbado!), y que normalmente sirve para iniciar una nueva tirada o dar realce a un parlamento o llamar la atención, de una manera eufórica, sobre un punto concreto del relato.

#### *4.3.7. Rima interna*

La rima interna es un fenómeno que frecuentemente se produce en el Cantar. Consiste en hacer rimar entre sí los primeros hemistiquios de varios versos introducidos una tirada. Tales hemistiquios casi siempre forman pareados pero en ocasiones pueden rimar tres, cuatro y hasta cinco de ellos. La inclusión en el texto de esta rima interna no es un simple descuido del autor. Suele tener una función: normalmente produce una intensificación, de diferente orden (en la caracterización de un personaje, en la afectividad que posee un pasaje...), dentro del relato.

### **4.4. Otros recursos y rasgos del Cantar**

#### *4.4.1. El humor*

Uno de los rasgos más típicos del Cantar es la mezcla de elementos serios y cómicos. Dámaso Alonso y Thomas Montgomery estudian el segundo de esos aspectos, la comicidad. En el Mío Cid se ha señalado la existencia de tres episodios cómicos, que pueden tener la función de introducir un relax en el conjunto dramático de sucesos que componen el hilo narrativo fundamental. Son el episodio de las arcas de arena, el del Conde de Barcelona y el del león. Los tres han sido perfectamente distribuidos a lo largo del relato. Con ellos se lograría también evitar que el auditorio se fatigase.

Las arcas de arena. Es un episodio cómico por la situación que en él se plantea: el caso de unos usureros que son engañados por un hombre debido a su propia avaricia. El Cid engaña a unos usureros que son judíos (en la época los prestamistas solían ser judíos) y no a judíos que son usureros.

El Conde de Barcelona. Este episodio no es similar al resto de las batallas ganadas por el Cid, según Montgomery. Su importancia no reside en que constituye un éxito más que redundaba en beneficio de la honra del héroe. Su inclusión ha sido realizada por la comicidad que encierra, sobre todo en el fragmento en el que se narra cómo el Cid obliga a comer al Conde sin ofrecerle previamente su mesa (requisito éste que era exigido por las normas de cortesía medievales). Con él se pretendería concluir el primer cantar dejando una sonrisa en los labios del auditorio. La insistencia del Cid, preso ya el Conde, en que éste coma antes de partir

puede dejar manifiesto el carácter bondadoso del héroe y su preocupación por el bienestar de sus enemigos (en el Cantar no se menciona el detalle del "ofrecimiento de la mesa que destaca Montgomery). Pese a todo sí puede existir humorismo en este episodio, pero tal rasgo no residiría en los puntos señalados por Montgomery, sino en la parte final del mismo, en los versos que comunican cómo el Conde de Barcelona, una vez puesto en libertad y tras marcharse del campamento del Cid, vuelve la cabeza hacia atrás con miedo de que el héroe hubiese cambiado de idea sobre su liberación y hubiese partido en su persecución.

El león. El carácter humorístico de este episodio ofrece pocas dudas. En él queda resaltada la cobardía de los infantes de Carrión, en perfecto contraste con la valentía demostrada por el Cid ante los mismos hechos. La figura del Cid queda ensalzada y sus yernos se ven caídos en el desprestigio total.

#### *4.4.2. Simbolismo*

No todos los objetos mencionados en el Cantar tienen un valor en sí ni han sido caprichosamente insertados en el relato. Algunos se hallan en función de crear determinados efectos. Así, los pendones, son incluidos con el fin de proporcionar aparatosidad y colorismo a la acción. Otros tienen un valor simbólico. Así, la alusión a la espada ceñida significa que el personaje está huyendo, o a la espada en la mano, que está luchando. Los mantos y pellicones de los caballeros son símbolo de suntuosidad y riqueza, o de pobreza si se constata que no los poseen. El sombrero nuevo y limpio de Félez Muñoz es símbolo del alma compasiva y la sensibilidad del personaje. La barba es símbolo de la virilidad (si está mesada, lo es del deshonor).

Igualmente hay una serie de gestos que pueden tener valor simbólico. Así, volver la cabeza atrás indica dolor; cogerse la barba, satisfacción; besar la mano, aceptación de un vasallaje o agradecimiento por una merced otorgada, o es una muestra de cariño. El empleo del simbolismo es uno de los rasgos más acusados que posee el Cantar.

#### *4.4.3 Dinamismo*

El autor ha sabido imprimir un especial dinamismo al relato de los sucesos a través de una serie de recursos. Por un lado, a través de la variedad de movimiento. La ubicación de los hechos es continuamente modificada, debido fundamentalmente a que el protagonista ha de realizar una serie de desplazamientos llevado por la necesidad que tiene de ganarse el pan y buscar el aumento de su honor. A esto se debe la variedad de movimiento que posee el Cantar. El movimiento, o la sensación de movimiento, de cambio de ubicación, se produce por medio de la enumeración de una serie de lugares y localidades que atraviesan el héroe y sus acompañantes.

También la variedad de tiempo coadyuva a comunicar dinamismo a la narración. El paso del tiempo está sugerido en el Cantar por medio de la indicación de que el amanecer o el anochecer ha llegado. Además de este tiempo externo, existe otro interno que depende de la postura adoptada por el autor ante los hechos narrados. El autor toma una posición ante los sucesos utilizando una determinada perspectiva ante los mismos que va modificándose constantemente a lo largo de la obra. Ello provoca que utilice uno u otro tiempo verbal según el aspecto concreto que quiera resaltar de los distintos acontecimientos. Si desea presentar la acción como algo que en esos momentos se está realizando, el autor emplea el imperfecto. Si pretende destacar de los hechos su carácter de ser algo ya finalizado, usa el pasado. Si quiere realizar una actualización del relato adopta el presente. El paso de uno a otro tiempo verbal se puede efectuar dentro de una misma tirada de versos y no sólo en diferentes partes del relato. Es este un rasgo que sirve también para caracterizar el Mío Cid.

Por otro lado, existe también un movimiento dramático, que se produce en las evoluciones internas que sufren los personajes a lo largo de la obra (ej. el aumento progresivo de confianza en si mismo que se da en el Cid), y que contribuye también a comunicar vivacidad al relato de los hechos.

En resumen, la dinamicidad que observamos en el Cantar ha sido conseguida a base de tres movimientos: uno externo, existente en el relato, otro interno al autor, que depende de la postura que éste adopte ante los hechos en la narración, y otro interno a los personajes, que recae en sus evoluciones psicológicas a lo largo de la obra.

#### **4.5. Olvidos del autor**

A pesar de la gran unidad y coherencia estructural que posee el Cantar, el autor muestra una serie de olvidos y contradicciones a lo largo del relato, que Menéndez Pidal considera una prueba evidente de la existencia de deficiencias en la ejecución concreta de un plan que había sido trazado con anterioridad. Don Ramón destaca los siguientes:

En el verso 3094 se afirma que la cofia del Cid era de escarín, mientras en el 3493 se asegura que era de rançal.

En el verso 1333 Alvar Fáñez comunica al rey que el Cid había vencido cinco lides campales, y, sin embargo, el autor tan sólo había narrado dos.

En la batalla contra Yuçef aparecen dos olvidos, o despistes", como los llama Menéndez Pidal. Se afirma que Alvar Salvadórez ha sido apresado por el rey moro y al momento lo encontramos luchando al lado de Alvar Alvarez sin que se haya notificado cómo y cuándo logró escapar de su prisión. Por otro lado, en los versos 1789-1790 se comunica el propósito que tiene el Cid de enviar al rey Alfonso la tienda de Yuçef como presente, pero no se dice si esta intención fue puesta en práctica con posterioridad

Igualmente el autor se olvida de aclarar si el Cid cumplió la promesa que hizo en la batalla contra Yuçef a una iglesia de Valencia de entregarle unos tambores, si otorgó realmente las primeras heridas" al obispo don Jerónimo como le había prometido, si concedió el premio ofrecido a Abengalbón por acompañar a Jimena hasta Valencia, si devolvió a Raquel y Vidas el dinero prestado, cuándo regaló al rey el escaño que se menciona en el verso 3115, y cuándo consiguió a Babieca.

#### **5. Cantar de Mío Cid a través de la historia**

El éxito que el Cantar tuvo en su época fue grande. Ya en el Poema de Almería según Menéndez Pidal se alude a él (Colin Smith dice que puede referirse a cualquier otra obra compuesta sobre el Cid y no al Cantar en concreto). El Fernán González y la Gesta del Abad de Montemayor imitaron algunos de sus episodios. En el siglo XIV Per Abbat y la Crónica de Veinte Reyes lo difunden. En los siglos XIII y XIV es transmitido a través de refundiciones y prosificaciones como las insertadas en la Estoria de España, en la Crónica particular del Cid... En el siglo XV comienzan a surgir romances derivados de las refundiciones del Cantar. El siglo XVII es un periodo en el que el poema no influye en absoluto. Tomás Antonio Sánchez publica el

Cantar en 1779, pero en el siglo XVIII no supo apreciar las cualidades positivas que el texto encerraba: los críticos que se ocupan de él (Capmany, Quintana...) normalmente le dedican críticas negativas. El advenimiento del romanticismo con su interés por la época medieval provoca que se inicie la revalorización del poema. El último tercio del siglo XIX registra el comienzo de los estudios científicos (Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo...) sobre el Cantar y su texto sirve de fuente de inspiración para algunos escritores, como Marquina, y, posteriormente, Manuel Machado... Los trabajos de Menéndez Pidal, ya en nuestro siglo, sientan las bases para un conocimiento más profundo del poema. Sus tesis actualmente están en gran parte sometidas a revisión, sobre todo debido a los trabajos realizados por críticos anglosajones como Colin Smith. No obstante, todavía no se pueden dar por definitivamente superadas y constituyen el obligado punto de partida, y sólo de referencia, que debe tomar cualquier crítico o estudioso que pretenda acercarse a la problemática que el Cantar de Mío Cid actualmente puede plantear.