

TEMA 42
LA ÉPICA MEDIEVAL.
LOS CANTARES DE GESTA.
EL POEMA DEL MIO CID.



BLOQUE - A - : LA EPICA

- 1.- Aproximación a la épica:
 - Definición
 - Características
 - Categorías
 - Conservación
- 2.- Formación de la épica medieval:
 - Teoría romántica
 - Teoría tradicionalista
 - Teoría individualista
 - Teoría neotradicionalista
 - Teoría oral formular
 - Teoría ecléctica
- 3.- Los ciclos de la épica:
 - La conquista árabe
 - La épica carolingia
 - Los primeros condes autónomos de Castilla

BLOQUE - B - : EL POEMA DE MIO CID

- 1.- Argumento y/o contexto histórico. El ciclo cidiano
- 2.- Problemas de datación y autoría.
 - 2.1.- Teoría tradicional
 - 2.1.1. Primera teoría de Menéndez Pidal
 - 2.1.2. Segunda teoría de Menéndez Pidal
 - 2.2.- Teoría individualista
- 3.- Las fuentes
 - 3.1.- La épica autóctona
 - 3.2.- Las fuentes latinas
 - 3.3.- Las fuentes árabes
 - 3.4.- Las fuentes francesas
 - 3.5.- Las fuentes folkóricas
- 4.- El lenguaje y el estilo
 - 4.1. La cuestión del arcaísmo
 - 4.2.- Los usos verbales
 - 4.3.- Parataxis
 - 4.4.- La semántica
 - 4.5.- El estilo formulario
- 5.- Aspectos humorísticos en el Poema de Mio Cid
- 6.- La Métrica
 - 6.1.- el cómputo de sílabas
 - 6.2.- la asonancia
- 7.- Temas y estructura
- 8.- Interpretación del PMC



BLOQUE - A - : LA ÉPICA

1.- APROXIMACIÓN A LA ÉPICA: DEFINICIÓN, CARACTERÍSTICAS, CATEGORÍAS, CONSERVACIÓN.

La lírica es la primera forma literaria en las lenguas románicas; en forma de poemas breves, sencillos en torno al amor, la guerra o el trabajo, nace a partir del siglo VI. En el siglo XI, estos poemas pierden fuerza por **la aparición de un nuevo público - la nobleza feudal** - el cual carece de conocimientos culturales que le permitan identificarse con el latín pues una clase social analfabeta pero, por otra parte y desde un punto de vista elitista, este público se encuentra por encima de las líricas populares. En torno a este estamento surgirá un nuevo tipo de literatura: la literatura para “satisfacer” una serie de necesidades sociales, estéticas, etc.

Además de este componente de tipo social, hay que tener en cuenta que la poesía narrativa se desarrolla con posterioridad a la lírica pues su carácter objetivo requiere **cierto grado de complejidad técnica**, tal y como apunta C. M. Bowra. No obstante, en la mayoría de las áreas en que ha aparecido, lo ha hecho con mucha anterioridad a la difusión de la literatura por escrito, siendo normal la existencia de una poesía narrativa de composición y difusión oral. Escoge la forma de **poema épico** (serie de versos compuestos generalmente por dos hemistiquios, de rima asonante) porque se caracteriza éste por una menor complejidad y se distingue de la lengua cotidiana al introducir elementos como el ritmo, la melodía, etc... **La épica es una narración heroica en verso en toda la Romania** mientras que las sagas escandinavas eligen la prosa.

La épica es semejante en toda Europa: **maneja temas y rasgos comunes por lo que se puede hablar de un sustrato común**. En cuanto a los temas, podemos decir que existe una épica indoeuropea coherente: su objetivo esencial se ha definido, en palabras de Bowra, como la **“persecución del honor a través del riesgo.”** El poema aborda las hazañas de un héroe en la mayoría de los casos fuertemente arraigado en su contexto comunitario. Según Colin Smith, *“tiene que conseguir un fin y alcanzar plenamente su grandeza; contacta con un divinidad que, además de enaltecer al héroe y contribuir al desarrollo del tema, puede añadir un sentimiento de misión sobrenaturalmente inspirada a un pueblo escogido. [...] el tono es elevado, la actitud del poeta, seria y moral, y su estilo apropiadamente “sublime” ya que están involucradas personas principescas, grandes hazañas y el prestigio nacional o de una raza... El héroe es, con frecuencia, un hombre que se encuentra en una situación comprometida, temporal o injustamente proscrito, pero al final triunfa siempre la justicia y el retorno a la sociedad, una sociedad que le aclamará y se beneficiará moralmente con su regreso...”*

Según Leo Spitzer, existen tres **argumentos o temas centrales**:

1).- la **venganza** (es el tema épico más antiguo; supone una traición previa)



2).- la **rebelión** (es un tema posterior pues supone enfrentarse a un poder establecido; entre los siglos IX y XI es difícil ya que el poder real no es fuerte).

3).- la **cruzada** (supone conseguir honor más ampliamente, es decir, convertir a los moros; comporta la venganza contra los infieles y el enfrentamiento contra los rebeldes).

En los poemas épicos más complejos se combinan: así, en el Poema de Mio Cid encontramos la venganza contra los Infantes de Carrión; la rebelión como actitud del Cid ante la situación de marginación de la que parte; la cruzada o lucha contra los moros.

Por lo que se refiere a las **características**, hay que decir que las circunstancias básicas de composición y difusión oral entre un auditorio popular tienden a producir idénticos resultados dondequiera que aquéllas se den, lo cual repercute en la estructura del poema. El autor tiene que conectar con el auditorio y desarrolla para ello una **serie de funciones auditivas**. Limita también su recitación completa, de ahí el **fraccionamiento interno** que obliga a la memoria del auditor y **repite elementos** para mantener vivo el interés y el hilo argumental. Estas características son válidas tanto para el poema escrito como para el poema oral.

El primer problema que surge es el **cuestionamiento acerca de la composición** oral o escrita de los poemas épicos y de ahí las diversas teorías que intentan explicar su origen. Hay que tener en cuenta que la escritura requiere un grado de cultura considerable mientras que la composición oral tendría lugar por fijación en la memoria o por el hecho de que cada vez que se recita se compone. En cualquier caso, su transmisión oral le exige el empleo del mismo tipo de técnicas. Los poemas épicos que se conservan son sólo los escritos. El **paso a la escritura** se pudo dar:

1) por una razón técnica o rudimentaria: un juglar fija el texto para repasárselo porque desconfía de su memoria.

2) porque el destinatario hubiera cambiado, es decir, que se escribiera para un lector. En este caso se requiere un mayor valor estético y un cambio de escritura.

Dos **categorías** pueden establecerse respecto de la épica:

1) **épica heroica**: poemas dirigidos a una audiencia popular, compuestos oralmente o por escrito y que prefiere las lenguas romances.

2) **épica culta**: tanto en la Europa medieval como en la renacentista entronca fundamentalmente con la Eneida de Virgilio y compuesta, generalmente, en latín aunque haya algunos importantes poemas en romance como el castellano Libro de Aleixandre.

La épica mejor conocida y estimada de muchos pueblos sitúa la narración en una **edad heroica** en que los héroes desbordaron la vida misma: una época capaz de incitar a los coetáneos a la emulación de las glorias de sus



antepasados y que coincide en España, según Alan Deyermond, con los comienzos de la independencia de Castilla, la cual debatía por emanciparse de León. Según Colin Smith, *“los mejores poemas épicos son producto de poetas clarividentes que saben sobrepasar las limitaciones de tiempo y de lugar y echar una amplia mirada a la sociedad y al destino nacional; estos poemas pueden convertirse en documentos vitales de la herencia cultural del país, crear héroes nacionales. Son poemas de esperanza, no de desesperanza. Aparecen, por lo general, cuando un pueblo es activo, progresivo, confiado en su poder y seguro de su misión.”*

El conjunto de materiales épicos peninsulares es muy pequeño: 8.000 versos. A excepción de unos pocos poemas, entre ellos el Poema de Mio Cid - él sólo cuenta ya con 3730 versos - el resto de nuestra épica oscila entre la hipótesis y la **reconstrucción**. Las noticias de los poemas épicos nos llegan a través de las **crónicas**. La Primera Crónica General o *Estoria de España* dirigida por Alfonso X el Sabio a mediados del siglo XIII (1280) nos proporciona resúmenes de poemas épicos o versiones prosificadas de extensos pasajes, lo cual deducimos cuando se produce una regular distribución y se observa cierta asonancia. El historiador alude al término “romance” o “gesta” cuando se dispone a recoger el fragmento. Las siguientes crónicas aumentan los materiales épicos: tanto la Segunda Crónica General, de 1344, como la Interpolación a la Tercera Crónica General (finales del siglo XIV).

Otras noticias importantes nos las dan los **romances**, que extraen su contenido y, a veces, sus mismas palabras de los poemas épicos, conservados unos y perdidos otros. El método de la reconstrucción aumenta de valor cuando crónica y romance coinciden: el romance correspondiente y la Chanson de Roland nos permiten deducir el contenido de la parte del Roncesvalles que nos falta.

2.- FORMACIÓN DE LA EPICA MEDIEVAL: DISTINTAS TEORÍAS

2.1.- Teoría romántica:

La ideología del siglo XIX comporta el interés hacia lo popular lo que determina la negación del carácter culto de la épica. Nace el concepto de “**autor colectivo**” a modo de sedimentación o arrastre de autores individuales. La épica se origina, pues, según Gaston Paris, por una evolución en dos etapas:

1.- En el origen, unos fragmentos épicos – aproximadamente 100 ó 200 versos - “salían espontáneamente de boca de los guerreros germanos” al celebrar una victoria. Los denominó “**cantilenas**” y los situó en el siglo X.

2.- En una segunda etapa, en el siglo XI, estos fragmentos improvisados son tomados por los **juglares y a partir de ellos elaboran un poema más largo**. Los juglares no serían pues creadores sino adaptadores.



2.2.- Teoría tradicionalista:

Milá i Fontanals reformula la teoría anterior y propone otro tipo de evolución:

1.- **El autor, procedente de la clase dominante**, escribe un poema épico completo e impregnado de los ideales de la nobleza (guerreros), a la que va dirigido.

2.- En los siglos XI - XII la nobleza cambia de gustos y abandona la épica por la literatura trovadoresca de carácter amatorio y cortesano. **Los poemas épicos se degradan y son retomados por los juglares** quienes los reelaboran y los difunden entre el pueblo que los acoge con gran éxito.

2.3.- Teoría individualista:

Esta teoría surge entre 1890 y 1910 y sus formuladores son Becker y Bédier. En un intento de aplicar la metodología positivista al estudio de la literatura, rechazan la formulación de hipótesis y remiten únicamente a los hechos literarios. La épica francesa cuenta con un fondo importante de aprox. 1.000.000 de versos por lo que remiten a ésta como fuente o modelo.

Un **autor culto**, probablemente eclesiástico – pues utiliza las fuentes latinas para obtener el repertorio estilístico que necesita- toma leyendas que sugieren un culto sepulcral y desarrolla la historia del héroe allí enterrado para atraer a los peregrinos. Con una **finalidad propagandística** – por cuestiones políticas, económicas y morales – estos autores entregaban el poema a los juglares para que lo divulgasen.

Las objeciones pueden girar en torno al hecho de que no existe una correspondencia exacta entre leyenda y culto sepulcral o a la profusión de variantes de un mismo poema entre las cuales las posteriores suelen ser mejor que la original (esto último ha sido muy estudiado por Jules Horrent). Resulta evidente que no se puede explicar la épica prescindiendo de la tradición o marco más amplio en el que se inscribe. Así surgió la siguiente tesis.

2.4.- Teoría neotradicionalista:

Partiendo del tradicionalismo de Milá i Fontanals, Menéndez Pidal invierte el orden y hace privar el conjunto de la tradición sobre la obra concreta. El germen de la épica radica en el deseo colectivo de un pueblo por conocer sus orígenes ya que la historia que reflejan las crónicas, la historia “oficial”, no satisface ese **“apetito histórico popular”**. También por evolución, la creación de la épica pasa por tres etapas:

1.- El **poema noticiero**, en la época visigótica, contemporáneo a los hechos que se narran, de tipo individual, anónimo y detallista.



2.- **La refundición oral** por vía juglaresca conlleva el enriquecimiento con la introducción de elementos ficticios y la formación de variantes respecto del original. Es una etapa impresionista.

3.- **La decadencia y crisis de la épica** se sitúa en el siglo XIII por la competencia de otros géneros literarios, la historia y la novela, que cubren la necesidad histórica anterior. Para sobrevivir, estos poemas épicos tienen que incorporar elementos novelescos, producto de la fantasía o de la imaginación, con tal de agradar al público. La épica ya no informa, entretiene.

Para explicar el paso de una etapa a otra Menéndez Pidal establece la teoría del “**estado latente**”, a modo de oscilación cíclica en la que se producirían momentos de gran actualidad o fama y momentos de arrinconamiento o desprestigio, y que se fundamenta en la evolución de los romances (es un hecho comprobado que los romances nacen en el siglo XIV pero la primera edición como género que deja huella no se produce hasta el XV (Romancero Viejo; en el XVI y XVII adquieren gran prestigio literario pero desaparecen posteriormente por un cambio de gustos y vuelven a suscitar interés en el siglo XIX con el Romanticismo).

Esta teoría basada en la **autoría colectiva** – el poema, además de recoger el espíritu de un pueblo, no es una obra única sino una suma de variantes, cada una de las cuales, a su vez, es obra de un autor anónimo y popular – causó mucho impacto y se basó en el estudio de los materiales peninsulares frente a las demás teorías que se basaban en la épica francesa.

2.5.- Teoría oral formular

Parry inició sus investigaciones sobre la épica yugoslava – que carece de épica escrita culta - en 1920 y éstas fueron retomadas por Lord en 1960: la épica se compone en cada recitación. La **improvisación** supone menor cantidad de versos pero no por ello menor calidad. **La técnica supone un sistema de fórmulas o repeticiones de calificativos, hemistiquios, incluso versos, que se intercalan en los textos** (ya los estudiaremos más detenidamente en el Poema de Mio Cid). Los textos derivan de una de las versiones que el copista habría fijado donde se observan irregularidades, vacilaciones pero se emplea este recurrente sistema de fórmulas, en forma de epítetos y repeticiones.

2.6.- Teoría ecléctica:

Es la que prevalece hoy en día. Podemos citar nombres como Alan Deyermond, Martí de Riquer, Leo Spitzer, Colin Smith... Se inclinan por la teoría del “**autor culto popular**” .Como sintetiza Alan Deyermond, “el papel de los juglares afectó a la ejecución de la épica, no a su composición en ninguno de los poemas que conservamos. En sus realizaciones, los juglares parece que se apoyaron mucho más en la memoria y menos en la improvisación de los cantores yugoslavos. Improvisaron, según parece, en algún que otro pasaje, y



el dictado a los escribas produciría también cambios, pero los textos que poseemos hoy en día –estamos hablando de la épica hispana- parecen sustancialmente los que compusieron los poetas, a base de fundir elementos populares y cultos, y haciendo uso individual – sea hábil, sea torpe – de la tradición formularia.”

3.- LOS CICLOS DE LA ÉPICA HISPÁNICA

Los textos épicos preservados así como los desaparecidos pero que han dejado, como hemos visto, su huella en las crónicas nos permiten examinar los temas principales de la épica hispánica.

La épica generada en torno a la conquista árabe (s. XIII) sólo produce leyendas en nuestra tradición épica, de las cuales destacamos dos que aparecen en las crónicas latinas de los siglos IX-X : una leyenda que gira en torno al último rey goda, el rey Rodrigo, y que se complica con un tema de venganza y de luchas familiares pero que pertenece, en realidad, a la tradición folklórica europea; otra tiene como contexto la batalla de Covadonga pero incide en un tema sexual (la hermana de Pelayo resulta violada por el rey moro de Gijón).

La influencia de la épica francesa origina el ciclo carolingio. Concretamente, la Chanson de Roland debió de ser la fuente que inspiró nuestro Poema de Roncesvalles y nuestro Mainete. Del primero sólo conservamos 100 versos que coinciden con el lamento o “plancto” de Carlomagno sobre los cadáveres de sus guerreros; escrito en navarro-aragonés, data de finales del XIII y aunque se basa en elementos históricos, está transformado por la imaginación. El segundo es una narración romántica sobre la juventud de Carlomagno. Este es un “leif-motiv” medieval : los poemas épicos presentan generalmente a sus héroes en la cumbre de su poder y sólo más tarde atienden a la juventud , y lo hacen de una forma ficticia y sensacionalista para atraer al público cuando éste se ha familiarizado previamente con la vida del héroe.

Bernardo del Carpio, en el otro extremo, encarna la reacción nacionalista contra los poemas carolingios: cuenta, en efecto, la rebelión de un noble contra su rey, que prestó su colaboración a Carlomagno. Maneja, pues, como hemos visto, otro tema épico característico: el de los vasallos rebeldes.

Frente a la teoría individualista que, como hemos analizado anteriormente, marca el modelo francés como referente inmediato de nuestros textos épicos, Alan Deyermond señala que “es evidente que estos poemas carolingios y anticarolingios sufren la adaptación a un tipo de épica hispánica ya constituido”.

Dentro del grupo de **poemas que giran en torno a los primeros condes autónomos de Castilla**, sólo uno nos ha sido transmitido, pero las



crónicas nos dan abundantes noticias del contenido de varios otros. El Poema de Fernán González utiliza la estrofa culta de *cuaderna vía* en vez de la forma métrica tradicional propia de la épica. Compuesto alrededor de 1250 en el monasterio de San Pedro de Arlanza, se halla en deuda con el folklore antes que con la realidad histórica de este conde enfrentado a moros, navarros y leoneses. Inspirado en fuentes cultas tales como el Libro de Aleixandre, algunos poemas de Berceo y las crónicas latinas, la crítica concluye que este poema épico fue escrito por un monje como propaganda eclesiástica a favor de los intereses del monasterio. Existe en él un patriotismo tan exaltado que divide el interés entre Castilla y el héroe frente al resto de la épica donde el héroe es una encarnación de su país.

Ya dentro de la épica relativa a los primeros años de la autonomía castellana, los Siete Infantes de Lara es un poema imaginario casi en su totalidad aunque el entorno político sí que es de base histórica y se inscribe en los acontecimientos acaecidos por el año 990. La leyenda, que contiene rencillas familiares, traición y venganza e incluye también motivos universales, apasionó de tal forma que la iglesia parroquial de Salas de los Infantes, por ejemplo, exhibió como reliquias siete cráneos que pasaban por ser los de los hermanos muertos a traición, y dos monasterios a su vez se disputaron la posesión de los siete auténticos sepulcros.. Sin embargo, la primera huella que encontramos del poema se halla contenida en la *Estoria de España*, trescientos años después y, según Alan Deyermond, al observar en este poema que nos ha llegado la técnica de la fórmulas orales, tal y como se aprecian en el Poema del Mio Cid - compuesto por un poeta erudito a finales del XII - cabe suponer la existencia de un poema anterior compuesto poco después del suceso siguiendo este fenómeno de las técnicas expresivas orales.

Concluye Alan Deyermond que “las primeras décadas de la existencia autónoma de Castilla rebosantes de luchas arriesgadas, pero en las que es visible el incremento de la autoafirmación castellana, ofrecen el complejo de cualidades que una **época heroica** requiere. En muchas culturas, el período heroico obedece a una invención nostálgica de una época posterior; en **Castilla**, por el contrario, la edad heroica –por el año 1000– no fue simplemente fuente de inspiración para poemas posteriores, sino también el período en que estos mismos se originaron”.

B L O Q U E - B - : EL POEMA DE MIO CID

El Poema (o Cantar) de Mio Cid es el poema nacional de Castilla y uno de los grandes poemas épicos de la Edad Media europea. Ciñéndonos a nuestro ámbito, podemos decir que es el primer texto poético de las lenguas de la Península.



1.- ARGUMENTO Y CONTEXTO HISTÓRICO. EL CICLO CIDIANO.

El *Poema o Cantar* abarca casi dos decenios de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar -conocido por los honoríficos títulos de “El Cid” y “El Campeador”- nacido en Burgos alrededor de 1043 (murió en 1099) en el seno de una familia de infanzones. Inicia su vida de caballero hacia finales del reinado de Fernando I. A su muerte, Rodrigo alcanza un puesto destacado al lado de Sancho II, rey de Castilla, ayudándole en las campañas que le aseguraron el dominio de Castilla sobre León y Galicia. Cuando en el Cerco de Zamora su rey muere asesinado, Rodrigo intenta vengarlo y, por ello, encontró inevitablemente menos fortuna bajo el nuevo monarca, Alfonso VI, exiliado en Toledo desde que su hermano Sancho le arrebatara el trono de León.

El Cantar de Sancho II, aunque perdido –podemos reconstruir su contenido fundamental a partir de las crónicas y romances- y de difícil datación, versa sobre el asesinato del monarca y los conatos de venganza del Cid. Terminaba tal vez con un episodio, el *Juramento de Santa Gadea*, por el que Rodrigo le hace jurar a Alfonso VI que estaba libre de complicidad en el asesinato. Es posible, según Deyermond, que extrajese su material y prosificase algunos versos del poema épico culto en latín, Carmen de morte Sanctii regis (vinculado a la tumba de Sancho en Oña y estudiado por W.J. Entwistle). Alan Deyermond concreta, además, la probabilidad de que este episodio fuera posterior y compuesto aisladamente con el propósito de concatenar, según la teoría de Jules Horrent, El Cantar de Sancho II y el Cantar de Mio Cid en un **ciclo poético unitario de la vida del Cid**.

Alfonso VI optó por la reconciliación disponiendo el matrimonio de Rodrigo con Ximena Díaz, noble leonesa pero la tensión persevera y Rodrigo fue exiliado de Castilla. Como cuenta el *Poema*, se le encomienda la conquista de Valencia (1094) y casa a sus hijas, Doña Cristina y Doña María, con nobles navarros y barceloneses.

El Poema de Mio Cid es una obra de ficción aunque cuenta con una enorme veracidad histórica.

Los poemas épicos presentan generalmente a sus héroes en la cumbre de su poder; tan sólo en un período relativamente tardío en la tradición épica, la atención se concentra en torno al nacimiento, niñez juventud del héroe. La razón es muy sencilla: los años tempranos del protagonista carecen, generalmente, de relieve, y tan sólo pueden interesar leyendas de su juventud a un público familiarizado previamente con su vida posterior. Los poemas de la juventud de los héroes se inclinan a lo ficticio y sensacionalista para llamar la atención del público y formarían parte de esa etapa de decadencia de la épica: así sucede en la parte más temprana del Poema de Fernán González y, aún en mayor grado, con las Mocedades de Rodrigo (Contienen las *Mocedades* los ascendientes del héroe y la muerte a sus manos del enemigo de su padre, con cuya hija, Ximena, le obliga el rey Fernando a que se case. Termina con la entrada victoriosa en París del ejército conducido por Rodrigo ante la



humillación que el rey de Francia, el emperador del Sacro Imperio y el Papa habían exigido a Castilla). Según S.G. Armistead este poema épico perdido fue la fuente de los romances de la juventud de Rodrigo; los romances inspiraron la obra de Guillén de Castro, Las mocedades del Cid, y ésta, el drama de Corneille Le Cid.

2.- PROBLEMAS DE DATACIÓN Y AUTORIA.

2.1.- TEORIA TRADICIONAL

2.1.1.- Primera teoría de Menéndez Pidal: un solo autor.

Menéndez Pidal estableció la teoría tradicional según la cual el PMC es obra de un autor laico (juglar), natural de Medinaceli y de familia mozárabe (se basa en cuestiones lingüísticas). Fija como fecha de composición: 1140.

Ello conlleva una serie de implicaciones, entre ellas que la obra es de elaboración popular y no implica intereses monásticos. Ciertamente es que el autor muestra desconocimiento de cuestiones eclesiásticas y comete errores al respecto (desaprovecha la posibilidad de desarrollar un tema de vinculación eclesiástica pues el Monasterio de Cárdena sólo se nombra de pasada y allí, sin embargo, están el sepulcro del Cid, el de Baviaca así como los atributos del Campeador). La justificación del dato de Medinaceli se justifica por la abundancia de detalles geográficos, nitidez que se pierde conforme se aleja la narración del mencionado lugar así como por el hecho de que los episodios más importantes relativos al Cid ocurren en una zona concreta alrededor de Medinaceli. Tras un exhaustivo estudio, establece Menéndez Pidal que la lengua del PMC corresponde al castellano riojano que pudo utilizar el autor o copista alrededor del siglo XII.

Por lo que se refiere a la datación, se basa en el final del poema:

Per Abbat le escribió en el mes de mayo

en era de mill e CC XLV. años.

(1245 de la Era Hispánica, esto es, para la datación actual, hay que restarle 38 años; año de Cristo 1207). Menéndez Pidal cree que había originalmente otra "c" borrada más tarde, lo que daría Era 1345 = 1307 a.C. Técnicas grafológicas modernas han demostrado que en el hueco existente entre la C y la X nunca hubo tinta, por tanto, la fecha correcta es 1245 de la Era Hispánica.

Pidal, a "escribir" le da el sentido de "copiar" y, así, 1307* sería la fecha de copia mientras que 1140 sería la fecha de composición en atención al famoso verso referido al Cid: *hoy los reyes de España sos parientes son*, pues hasta esa fecha las familias de Aragón y Castilla no están unidas a las familias del Cid. Otra prueba viene dada por una fuente fundamental, el Poema de



Almería, poema latino fecha en 1147 que ya debía de conocer el PMC pues aparece en él el sobrenombre de “*Mio Cid*” mientras que en las crónicas latinas sólo se le conocía como “El Campeador”.

Esta teoría, de principios del siglo XX, tuvo muchas críticas y, en 1961, la cambió de tal forma que creó una nueva , en contacto con los estudios de Jules Horrent y Von Richthofen.

2.1.2.- Segunda teoría de Menéndez Pidal: dos autores.

Siguen siendo ambos juglares y procedentes de la misma región: el primero, original de San Esteban de Gormaz, sería propiamente el compositor; el segundo, de Medinaceli, sería el refundidor a través del cual nos llega la obra. En el primer caso, la datación es 1105-1110 y correspondería al poema épico-noticiero (primera etapa de épica); el en segundo caso nos encontramos en 1140, fecha en que se escribe el poema clásico (segunda etapa).

El cambio de una teoría por otra obedece a la crítica recibida en torno a la historicidad del PMC. Menéndez Pidal había afirmado fehacientemente la historicidad y veracidad de la obra pero los estudios antes mencionados, situados alrededor de 1940, hacen hincapié en los errores históricos y elementos ficticios. Así remodelada, su nueva teoría sostiene que el juglar de San Esteban de Gormaz compondría un cantar histórico fiel a los hechos siguiendo la biografía del Cid mientras que el juglar de Medinaceli tomaría esta obra, le quitaría o falsificaría los elementos históricos e introduciría elementos novelescos.

2.2.- TEORIA INDIVIDUALISTA.

Las investigaciones modernas han demostrado que no existe realmente en el manuscrito esa tercera “C” que Menéndez Pidal añadió. A. Ubieta comenta que el PMC tal y como lo conocemos es de la fecha indicada por el final del texto, es decir, 1207. Se basa en el antes mencionado verso pero, según él, se refiere a 1201 - y no a 1140 como decía Menéndez Pidal - sería el momento real en el que se establece el parentesco entre el Cid y los reyes peninsulares. Per Abbat sería no un copista como señalaba aquél sino un autor culto y que, incluso, podía haber tenido cierto papel de refundidor de una posible versión de 1140. Con ello, ni anula la teoría de Menéndez Pidal ni introduce propiamente al autor culto.

Habrá que esperar a los estudios posteriores a 1970: en total desacuerdo con las teorías anteriores, **Colin Smith** establece que el autor es una especie de síntesis entre “laico popular” y “culto eclesiástico”, es decir, un **autor popular culto**. Per **Abbat** era abogado y, por lo tanto, tenía ese carácter laico y, al mismo tiempo, popular. Se documenta y lo halla viviendo en Burgos el primer tercio del siglo XIII. Se respalda en las investigaciones que hizo Russell sobre los elementos diplomático-judiciales que se hallan en el PMC



(este detallismo descriptivo legal que se encuentra, por ejemplo, en el episodio de las Cortes o en el de las capitulaciones matrimoniales con los Infantes de Carrión, en el reparto del botín, en las manifestaciones de vínculos feudales, las relaciones jurídicas entre nobles... etc...) es superior al tratamiento de las batallas que se construye a base de “clichés”.)

Una de las objeciones más importantes con las que se encuentra su teoría es la del problema lingüístico, puesto que *Per Abbat* es de Burgos y, sin embargo, el texto aparece escrito en soriano-riojano. Colin Smith tiene que recurrir al hecho literario de la Edad Media y es que a cada género le corresponde una lengua, lo cual es cierto. Smith apunta que mientras la lírica elige el gallego, la épica se decanta por un dialecto concreto. Este argumento, sin embargo, es débil pues no tenemos suficientes muestras de textos épicos en diferentes dialectos: los textos que tenemos son refundiciones en castellano. Otra objeción muy detallista se refiere al famoso colofón final del PMC (*Per Abbat lo “escribió”*), ya que en el Edad Media este verbo no significaba composición o creación, sino que se refiere al hecho de copiar (de ahí la palabra “escriba”, es decir, el que copiaba algo). Normalmente, para reivindicar la creación se utilizaba “componer” o “fazer”. Colin Smith replica indicando que, estadísticamente, “escribir” significa “copiar” pero no en el cien por cien de los casos; localiza muchos usos en obras contemporáneas al siglo XIII en las cuales “escribir” ya no significa “copiar” (en algunas versiones se dice de Gonzalo de Berceo que “escribe” el Libro de Aleixandre y en otras que lo “faze”...). Nuestra utilización corresponde a un proceso de culturización latina y, así, “escribir” significa “componer”.

En cuanto a la datación, Colin Smith recoge la argumentación de Ubieto y da como válida la fecha aportada por el texto: 1207. La justifica con más argumentos, tales que: el PMC no se pudo componer a la muerte del Cid como suponía Menéndez Pidal pues la familia del héroe no está representada con total acierto desde un punto de vista histórico (el hijo del Cid tendría que estar vivo y no es nombrado; el hecho de que Doña Jimena fuera prima de Alfonso VI no se utiliza en el texto; la familia de Doña Jimena está totalmente equivocada...). Esta combinación de aciertos y errores sólo es posible si la obra se escribe bastante después del personaje histórico del Cid, con documentos incompletos. El aire de historicidad que se desprende del poema obedece, según Colin Smith, al deseo del poeta de dar verosimilitud artística a su obra. Y, así como Menéndez Pidal incidía en la función social y moralizante de la épica, Smith incide en su función estética: las mejores partes del PMC son aquéllas en las que el autor da muestras de una poderosa imaginación y una espléndida técnica.

3.- LAS FUENTES

3.1.- LA ÉPICA AUTÓCTONA



Influencia de la épica autóctona: las conexiones del PMC con las obras épicas contemporáneas permiten establecer un marco cronológico.

1.- En la Crónica Najerense (1067-1072), última obra en latín sobre la historia de Castilla, aparece la figura del Cid en relación con el episodio de Sancho II y el Cerco de Zamora. Es posible que en lugar de extraer el material del Cantar de Sancho II, lo hiciese del Carmen de morte Sanctii regis, poema épico en latín, compuesto probablemente en el monasterio de San Salvador de Oña, sepulcro de dicho rey.

2.- En el Monasterio de Ripoll se halla hacia 1090 el Carmen Campidoctoris que relata con aire heroico y encomiástico - describiendo al Cid como si de otro Homero se tratase- las primeras batallas que libró.

3.- Hacia el año 1110 los historiadores árabes Ben Alcama y Ben Bassam contemporáneos al Cid (el primero de ellos vivía en Valencia cuando es conquistada por éste) presentan los hechos de forma objetiva pero poco favorable respecto de la figura del Cid que aparece caracterizado como figura negra o monstruo.

4.- En tierras castellanas sabemos por el Poema de Almería, escrito en latín entre 1147 y 1149, que se cantaba al Cid: "Ipse Rodericus, Meo Cid saepe vocatus..." Según los tradicionalistas, entre ellos Menéndez Pidal, esta referencia prueba que ya para esta fecha existía el Cantar del Cid fechado en 1140, mientras que otros críticos, como Alan Deyermond, han deducido el conocimiento por parte del autor del Poema de Almería de un poema romance en torno al héroe. Colin Smith (al igual que Richthofen) cree, de una forma más general, que estamos inmersos en la tradición oral del siglo XII en Castilla y otros reinos peninsulares: "hubo verso o canto de tipo "heroico" (tomaba héroes y acciones heroicas locales como temas)".

5.- Según Deyermond, la Historia Roderici (1144-1147) constituye incuestionablemente "la más precisa obra medieval sobre la vida del Cid histórico", aunque la actitud de admiración hacia el héroe es evidente, y C. Smith concluye que el autor del PMC tuvo que inspirarse necesariamente en ella. (Fue sustituida posteriormente por la Estoria del Cid, reunión no sólo de leyendas sino de material histórico diverso y de reliquias en torno al sepulcro del héroe en el Monasterio de San Pedro de Cárdena hacia mediados del siglo XIII).

3.2.- LAS FUENTES LATINAS

Fuentes latinas o cultas: siguiendo la teoría de Bédier, según la cual la épica en general nace de la épica latina, Curtius y C. Smith han dedicado un minucioso estudio a la localización de elementos cultos en el PMC.

1.- Los tópicos (temas o motivos) de ámbito militar utilizados son comunes a todas las obras épicas medievales y son de base latina, según



Curtius. Cita, en concreto, dos autores latinos, Suetonio y Trontino, como modelos literarios en la descripción de las batallas del PMC (como ejemplo, la Batalla contra Yugurta de Suetonio se encuentra en la base de la batalla de Castejón y Alcocer). Existe abundancia de detalles: la planificación de viaje, la forma de sitiar una ciudad, el reparto del botín, el modo de situar el campamento, la sonrisa del Cid como tópico de los elementos atribuidos al héroe.... Esta influencia la extiende incluso hasta la literatura del siglo XVII.

2.- Por su parte, Colin Smith ha detectado, en el ámbito lingüístico, además del vocabulario, una gran abundancia de construcciones latinas en el PMC tales como aposiciones del tipo “Burgos, la ciudad”; la expresión del topónimo sigue el modelo sintáctico latino: “Al qual dicen Castejón” como “quod dicitur”; fórmulas que repiten la estructura del ablativo absoluto: “estas palabras dichas la tienda es cogida”.

La crítica le objeta que la influencia es evidente pero no determinante: en la época el latín es formante del castellano y los autores remiten de una forma natural a él.

3.3.- LAS FUENTES ÁRABES

Las fuentes árabes. La importancia de la influencia árabe se desprende de la obra de Américo Castro que revolucionó el enfoque en la península al defender la realidad de España como una comunidad de judíos, cristianos y árabes, lo que determina la peculiaridad de la cultura española. Hasta el siglo XV la interrelación es clave y más estrecha cuanto más nos alejamos en tiempo, en concreto, hacia los siglos IX y X.

Francisco Marcos Marín y A. Galmés de Fuentes atribuyen, frente a Curtius, una gran cantidad de datos del PMC a la cultura y literatura árabes. Los motivos temáticos relacionados con **costumbres propias de la cultura y sociedad árabes** son abundantes pero veamos algunos ejemplos: el hecho de que alguien inicie la batalla no es costumbre occidental sino árabe, como lo hace Don Jerónimo en el PMC; el valor que se concede a la palabra: la palabra ha de ser de calidad en los guerreros, así observamos la capacidad para dirigir el pleito y decir lo justo en el episodio de Las Cortes por parte del Cid; la atención a los agujeros basada en el vuelo de las aves proviene de la tradición árabe; en cuanto al reparto del botín, “el quinto” que se guarda para el rey corresponde al veinte por ciento que se atribuía al califa y que, de hecho, se mantiene hasta Felipe V...

Por lo que se refiere a **motivos literarios**, hay que decir que el engaño a los judíos – episodio del PMC de los judíos y las arcas – no se encuentra en la épica sino en los cuentos árabes: el mito de los judíos, víctimas de su ambición y avaricia, se extendió a través de ellos a toda la literatura europea. Incluso la capacidad de engañar por parte del protagonista nos llega a través de la épica árabe: el ardid o trampa que elabora el Cid para conquistar Castejón no es una “mancha” del personaje, no tiene valoración negativa ni en la épica árabe ni en



castellana mientras que sería inadmisibile desde la concepción feudal occidental.

A todo ello hay que objetar, sin embargo, que la compenetración social y cultural no significaban una taxativa compenetración literaria ya que la literatura era un fenómeno minoritario.

Lo más destacable de la aportación de Galmés y Marín en el **ámbito lingüístico** se refiere, por ejemplo, a cuestiones puntuales como el nombre del protagonista "Mio Cid" que es la fórmula del epíteto que la épica árabe asigna a los guerreros. Aunque las armas tengan cierta personalidad o nombre propio, "Colada" o "Tizona", éste no es, sin embargo, un rasgo exclusivo de la épica árabe pues también se da en la épica francesa y en la germánica.

3.4.- LAS FUENTES FRANCESAS

Las fuentes francesas: El estudio de las fuentes francesas es muy antiguo porque hasta Milá i Fontanals se suponía que no había propiamente una épica castellana sino que la nuestra no era más que una copia de la anterior. Realmente las influencias son bastante numerosas. El destierro del héroe tiene un claro paralelismo en Ogier de Dinamarca del siglo XII. La descripción de Valencia por parte de doña Jimena desde lo alto de la torre se encuentra en el poema provenzal Girart de Roussillon. El hecho de utilizar el episodio del León, aunque de origen folkórico, para ridiculizar a un personaje aparece en Berte aux grands yeux... Son motivos temáticos y, por lo tanto, problemáticos. Otros son más trascendentales pues son similitudes "verso a verso": la aparición del Arcángel San Gabriel en el Canto I así como la oración de Jimena han sido aceptados como de clara influencia francesa y se encuentran en el Roldán. Algunos críticos han querido ver en la presencia de la pareja Cid - Alvar Fáñez (falsa históricamente) un intento de equilibrar la pareja Roldán - Oliveros de la misma forma que el obispo don Jerónimo tiene su equivalente en el personaje de "Turpin" en el citado poema francés, caracterizado del mismo modo, es decir, como obispo belicoso, partidario de extender el cristianismo con las armas.

En definitiva, todos estos trabajos, ya desde Gaston Paris, se fundamentan en la cronología: si la fecha de composición es de 1207, son conclusiones válidas. Pero cuando Menéndez Pidal estableció la de 1140, entraron en crisis pues sólo cabría la influencia del Roldán y de alguno otro poema. La explicación seguiría, pues, el razonamiento de asignar un conjunto de semejanzas a un fondo común que sería, en concreto, el de la épica germánica del cual procedería el material con el que se construyen la épica francesa y la castellana, de ahí el interés de Menéndez Pidal en buscar esa épica germánica.



3.5.- LAS FUENTES FOLKLÓRICAS

Las fuentes folklóricas: Pese a que Menéndez Pidal estableció el carácter popular del PMC, esta corriente ha relacionado demasiado la literatura con lo folklórico.

Además del episodio del león visto anteriormente, el escenario de la afrenta de Corpes suscita la atención de la crítica. Gifford mantiene una teoría razonable: la afrenta no es producto de la invención ni alude a ningún hecho histórico sino que está relacionada con la “lupercalia”, término que designa las fiestas prerromanas esotéricas fundamentalmente ligadas al rito de la fecundidad y la purificación; comprendían episodios de autoflagelación de los adorantes para recobrar la fecundidad para ellos y las tierras.

4.- EL LENGUAJE Y EL ESTILO

4.1.- LA CUESTIÓN DEL ARCAISMO

La cuestión del arcaísmo: Ha sido un tema muy debatido porque cuando Menéndez Pidal elaboró toda una gramática y un diccionario a partir de su pormenorizado estudio del PMC estableció que el lenguaje pertenecía al siglo XII (1149). Con ello plantea, pues, un problema respecto a la datación del siglo XIII, es decir, la de 1207. La crítica partidaria de esta última fecha como momento de composición abogará por la utilización intencionada o consciente de un lenguaje anacrónico o arcaico por parte del autor con una clara finalidad estética: para dar la antigüedad propia del género épico. Por otra parte, este arcaísmo es inherente a la Edad Media y se da en todos los lenguajes oficiales, que presentan una evolución mucho menor que el lenguaje literario.

Lo cierto es que hay una serie de rasgos generales del siglo XII que ya no son corrientes en el XIII y que están presentes en el PMC:

- la “e” paragógica (“e” superflua de apoyo para favorecer la rima) había desaparecido a finales del XI: sería un uso arcaico en el siglo XII y más aún en el XIII. En el PMC sólo aparece en dos términos: “Trinidad” y “laudare” pero en la rima sí que es más evidente esta presencia (“ae” rima con “á(e)”; también “oe” con “ó(e)”). La explicación de Colin Smith, para el caso de las dos palabras en cuestión, es que se trata de “latinismos en los que la “e” era normal“. Por lo que se refiere a la rima concluye que “la “e” paragógica era una licencia poética que convenía tanto a la nobleza de la forma épica como a la dignidad de los personajes venerables. La “e” adicional no sonaría de una manera más artificial que la “e” francesa, muda en el habla pero pronunciada en la canción”.
- Tendencia a la apócope del pronombre: aparece en el PMC “quisol” en lugar de “quisole“, “firiom” en lugar de “hiriome” y “tornos a sonrisar” que alterna con “tornose”.
- Un arcaísmo muy vivo hasta el XVII es “dalde” en lugar de “dadle”.
- La suma fonológica o contracción: “nimbla” = ni-me-la



- La presencia del diptongo “úo” no existente en el castellano actual y que aparece en “cuomo” (“como”).
- La tendencia de utilizar la copulativa “e” uniendo palabras en aposición: “a Dios e al Padre Espiritual” (“A Dios, Padre Espiritual”).

4.2.- LOS USOS VERBALES

Los usos verbales: Es característico del PMC el uso abundante de formas verbales en las que se producen cambios de los tiempos verbales: a modo de saltos de un tiempo a otro que no corresponden a nuestra lógica actual. Esta incoherencia, desde el punto de vista tradicional, se explica a partir del concepto de “literatura oral” en la cual no se puede mantener la coherencia verbal durante mucho tiempo ni existe el concepto de corrección. Menéndez Pidal añade que nos encontramos ante las vacilaciones propias de una lengua que está evolucionando lo que explica esta imperfecta sintaxis y las sujeciones marcadas por la rima.

Son destacables los estudios de Stephen Gilman centrados en la parcela “Imperfecto-Perfecto” que fueron luego recogidos por Edmund de Chasca, los cuales concluyen que no existe ninguna confusión sino que obedecen a una clara intencionalidad por parte del autor:

- Hasta la mitad del PMC predomina el uso del Imperfecto, como desarrollo de la acción frente al uso del Perfecto, en la segunda parte, como conclusión o hecho acabado. Los tres cantos quedarían, en definitiva, reducidos a dos partes : en la primera, el Cid desterrado tiene que desarrollar todo un proceso hasta conseguir honor y fortuna, lo que ocurre con la conquista de Valencia que cierra este apartado - domina el uso del Imperfecto a lo largo de todo este período -; en la segunda, la deshonra de las hijas no está tratado como un proceso sino un “golpe” o caída puntual cuya recuperación se produce igualmente de forma puntual: deshonra recibida y venganza del Cid son puntuales lo que se corresponde con el uso del Perfecto como tiempo “concluido”, el cual, según Gilman es más propio de la épica ya que el género épico remite siempre al pasado y reconstruye hechos totalmente acabados.

- Pero estos cambios de uso también intervienen en la perspectiva que el autor tiene del Cid. El valor típico del Imperfecto es la objetivación: la lectura de los imperfectos aglomerados nos da la impresión de la marcha, del avance o bien una visión de conjunto o perspectiva pero el autor le confiere un segundo valor cuando lo utiliza para dar subrayar la afectividad. Así nos encontramos con exclamaciones, frases emotivas o argumentos que aparecen en Imperfecto en el momento en que el Cid se reencuentra con Jimena o cuando se reencuentra con las hijas tras la afrenta: produce la sensación de que la acción todavía está viva o presente, la evocación de una acción no acabada.



En definitiva, frente al uso expansivo del Imperfecto (ya sea en su valor objetivo o subjetivo), el Perfecto tiene un valor puntual o concreto y, por lo tanto, menos polivalente. En el único caso en que aparece el Perfecto en lugar del Imperfecto, “pensso e comidio”, lo único que le interesa destacar al autor es el punto final de la reflexión, es decir, la decisión tomada y no el proceso en sí.

Colin Smith, sin embargo, considera que esta libertad en el uso de los tiempos verbales no obedece a ninguna intención estética sino sólo a exigencias de la métrica: “*el sistema de acentos, el equilibrio del verso habrán exigido alguna aparente anormalidad y, cuando el uso anormal aparece al final de verso, a estas consideraciones se añade la rima*”. Teoría que respalda con el estudio de los romances donde la irregularidad es tanto mayor en cuanto que hay más repetición o tenemos más de una versión del mismo poema.

4.3.- PARATAXIS

Parataxis: La mayor parte de vínculos sintácticos del PMC son de tipo paratáctico, es decir, que predomina la coordinación o la yuxtaposición. Es un elemento que pertenece al estilo formulario-oral y por ello tampoco se producen encabalgamientos. Podemos decir que ésta es una característica de la épica en general.

4.4.- LA SEMÁNTICA

La consideración semántica nos hace fijarnos en el vocabulario: en su realización poética, nos dice Colin Smith, es un **instrumento rico y seguro** para expresar una gran diversidad de tonos y situaciones. De carácter técnico, en aspectos como los usos feudales, prácticas legales, arte de la guerra y ropaje es amplio; se nota la abundancia de términos de origen árabe y alguna palabra derivada del latín, siendo todo esto típico del español medieval. Pero, por su profesión (recordemos que Per Abbat era abogado), el poeta se complacen los **tecnicismos legales** y los hace entrar de manera natural y hasta dramática en sus argumentos, sobre todo en lo que tiene que ver con el exilio, con las negociaciones y celebración de los matrimonios y en los procedimientos forenses de la corte (“apreciadura”, “conloyar”, “entención”, “manifestarse”, “natura”...).

Las **abundantes frases binarias o binomios**, sobre todo de **carácter inclusivo**, son típicos del lenguaje jurídico primero en latín y luego en español (y en otras lenguas vernáculas) pero el uso que les confiere el poeta va más allá de lo meramente jurídico pues son parte esencial de su sistema retórico basado en la **amplificatio** y también de su sistema métrico, formando hemistiquios y a veces versos enteros equilibrados. Así la vaguedad de “todos”, o en frases negativas “nadie”, se rompe con la referencia a “moros e cristianos”, “mugieres e varones / burgeses e burgesas”... La pareja puede ser no inclusiva sino **sinonímica**, de insistencia o de cortesía o de reiteración legalista: “a ondra e a bendición”, “de voluntad e de grado”... o de carácter más



literario, es decir, retórico: “con lumbres e con candelas”. Mención especial merecen las abundantes “**frases físicas**” en que se utiliza alguna parte o miembro del cuerpo para insistir - a veces tautológicamente - en una emoción o para hacer más concreta o visible una abstracción. Ya sea en forma de **pleonasmos**, que adquieren una fuerte connotación simbólica: “se llora de los ojos” y se “dice de la boca” en momentos especialmente solemnes o cuando el mismo “cuerpo” representa a la “persona”. Añade Colin Stmith que las referencias corporales pueden haber motivado un ademán algo teatral por el recitador, realzando el dramatismo del texto.

No podemos cerrar este apartado que hemos iniciado aludiendo a la riqueza del vocabulario sin hacer mención de la importante **terminología religiosa** la cual, en el caso de Per Abbat, pudiera proceder no sólo de un laico pero atento observador de la Biblia, sino también de la lecturas de textos religiosos, algunos latinos. La plegaria de Jimena contiene palabras traídas del uso eclesiástico: “glorificar”, “criminal”, “laudare”... Por último, destacar la presencia de **galicismos y provenzalismos** presentes en el texto cuyo origen pudiera entenderse desde la perspectiva de un autor natural de un Burgos afrancesado en su demografía y relaciones comerciales y culturales, o bien a imitación de textos literarios; como ejemplos de la primera categoría: “ardiment”, “gentil”, “cosiment”, “mensaje”; y de la segunda, “barnax” y “vergel”.

4.5.- EL ESTILO FORMULARIO

El **estilo formulario**: Los estudios antes vistos de Parry y Lord aplicados a la épica española por De Chasca han venido a reforzar la teoría tradicionalista o romántica que sustentan la improvisación oral de los textos épicos. Aunque una parte de la crítica se inclina hacia la autoría culta por su alta calidad artística, no puede negarse la amplia base formularia del PMC. De Chasca ha clasificado epítetos y fórmulas.

1.- Se pueden tipificar cinco clases de **epítetos**:

- la **fórmula honorífica** para citar al personaje con su correspondiente título:
“Mio Cid, mi señor”
- epíteto **simple**: consta de una sola palabra como “Campeador”.
- los epítetos compuestos son de tres clases: **celebrativos** (frases reverenciales del tipo “que en buena ora cinxo espada”); **plenos**, aquéllos que ocupan todo el verso y pueden contener varios epítetos: “Mio Cid el Campeador que en buena ora nacio”; **rebosantes**: los que introducen connotaciones admirativas o exclamativas como la fórmula de mayor carga emocional: “¡Ya Campeador en buena ora cinxietes espada!”.

De Chasca establece esta clasificación para demostrar que el autor, en este caso juglar, utiliza unos u otros con una clara intencionalidad. Por ejemplo, los epítetos puestos en boca de Alfonso VI respecto del Cid van evolucionando



de formas simples a formas compuestas y ello permite rastrear la opinión que le merece: en el Cantar I, Alfonso alude al Cid como “omne airado” pues el héroe cuenta con el odio del rey; en el Cantar III, sin embargo, la admiración que el Cid le merece al rey se expresa en forma de epítetos rebosantes: “¡Hyo lo juro por Sant Esidro el de Leon / que en todas nuestras tierras non ha tan buen varon!”.

2.- Existen cuatro clases de **fórmulas** tipificadas en toda la épica europea respecto de la presentación del texto al auditorio, atendiendo a la recitación (en cada etapa se recitan unos mil versos):

- de inicio (del Cantar II): “Aquí compieca la gesta de mio Cid el de Bivar”
- de conclusión (final PMC) “en este logar se acaba esta razon”
- de hilván: sirven para indicar al auditorio que va a haber un cambio de enfoque, es decir, de tema o asunto: “yo os quiero contar agora”...
- de actualización del texto, habitualmente con la utilización de los verbos: ver, oír, mirar....: “oid lo que os voy a contar”, “ved lo que va a pasar”.

Otras fórmulas se utilizan como **tópicos o recursos propios de la épica** para la narración o la descripción:

- para describir batallas: bajar las lanzas, embrazar los escudos... o señalar el goteo de la sangre que indica que el guerrero combate bien... etc...
- indicar los movimientos: por ejemplo, el canto del gallo indica la iniciación de la marcha.
- las descripciones de paisajes son funcionales y no idílicas: los adjetivos utilizados suelen ser “fiero”, “grande”, “maravilloso”...
- para introducir los diálogos, como forma de actualización y para señalar que el texto inmediato corresponde a palabras literales: “Aquí fablo Mio Cid, agora oireis lo que dira”.

5.- ASPECTOS HUMORÍSTICOS EN EL POEMA DE MIO CID

En los Infantes de Lara aparecen las connotaciones humorísticas sexuales más antiguas de la literatura castellana pero el PMC ha merecido más atención. Nos basamos en el estudio efectuado por Dámaso Alonso: “Estilo y creación en el Poema del Cid” (Ensayos sobre poesía española, GREDOS, Madrid 1944-1953), según el cual el **humor** tiene dos funciones que veremos seguidamente: un **valor estructural** y un **valor psicológico o atributivo**.

1.- En el primer caso, observa Dámaso Alonso que las escenas humorísticas tienen en el PMC la misma función que tienen los entremeses en la comedia del Siglo de Oro, es decir, se configuran como **catálisis** o descanso



respecto de la tensión emocional contenida en los actos de la obra. En el Cantar I, en ese proceso que conlleva el destierro del Cid, se va acumulando la tensión y cuando ésta llega a su momento cumbre aparece el episodio de los judíos: con la trampa urdida por Martín Antolínez los cristianos se reirían con el jovial antisemitismo de este pasaje. Se pasa, pues, **del llanto a la burla y la comicidad**.

Estos contrastes se dan también al final del Cantar I con el entremés del conde de Barcelona y su ridícula “huelga de hambre”. La superioridad del Cid resulta manifiesta frente a la degradación del conde cuando le otorga la libertad a cambio de que coma. Por su parte, el episodio del león también tiene un valor estructural ya que funciona como presagio de lo que será la afrenta de Corpes y se establece así una línea narrativa en la que se prefigura el desenlace posterior: para mostrar su cobardía este episodio no era necesario pues desde que los Infantes de Carrión aparecen en escena (la batalla contra los moros) el autor los presenta como cobardes.

La obra está estructurada a base de subidas y bajadas de tensión: en lugar de continuar de forma permanente el ritmo para satisfacer la curiosidad del público, se le proporciona a éste un “descanso” que capte su interés, como una especie de técnica de suspense y teniendo en cuenta, además, que la risa es igualmente un factor de captación del público. Técnica que atiende, en definitiva, al aspecto oral de la épica pues en la narración épica propiamente dicha lo negativo de un personaje aparece expresado con connotaciones dramáticas. En este campo el PMC es divergente del resto de la épica en general y no se ha encontrado ningún precedente histórico (sí que existe, como hemos visto en el estudio de las fuentes folclóricas y francesas, el antecedente del episodio del león pero allí no se construyen como burlas humorísticas).

2.- Pues bien, efectivamente **el humor sirve para la descripción de personajes** y subraya el aspecto psicológico que hemos mencionado antes en la medida en que caracteriza **positiva o negativamente** a los mismos.

Precisamente le llama la atención a Colin Smith esa *“inesperada nota humorística” con la que es presentado el Cid en el texto* : *“humor burlón al dirigirse a Ramón Berenguer, humor torvo al gritar a Búcar, humor de espaldarazo jovial al mandar a Pedro Bermúdez a pesar de la tensión existente en la corte, el Cid sabe cómo alegrar y animar a sus hombres , tranquiliza medio en broma a las mujeres en el asalto de Valencia...”* y, a menudo, se describe al Cid, como puntualiza Dámaso Alonso, con el rasgo físico de la sonrisa frente a la caracterización típica de los personajes épicos que suelen ser serios y violentos. Pero no es el único, pues el humor caracteriza también de forma positiva a personajes secundarios, tal es el caso de Martín Antolínez que se presenta asociado al signo de la frescura o desvergüenza. Pero Bermúdez aparece como un personaje cómico y sufre una serie de burlas en el Cantar III por lo poco convincente que es hasta el punto que, irónicamente, el Cid lo llama “Bermudo”.



Es obvio que en el signo opuesto, la negatividad, el humor sirve para degradar a los antagonistas mediante bromas de las cuales éstos son víctimas, ya sea en el caso de Ramón Berenguer II o el de los Infantes de Carrión. Lo interesante como conclusión es observar que el **autor no es neutral** y que el carácter ridículo o negativo no deriva del comportamiento del personaje sino que desde el principio éste aparece “marcado” de tal forma que no le da oportunidad de cambiar o demostrar lo contrario.

6.- LA MÉTRICA

6.1.- EL CÓMPUTO DE SÍLABAS

Es uno de los temas más antiguos y más tratados pues desde las primeras ediciones críticas del Cid en el siglo XVIII: lo primero que llamó la atención fue una estructura métrica desconocida. Surgieron progresivamente teorías muy pintorescas que tienen valor anecdótico. Un breve repaso nos remite al **origen germánico** de la métrica cidiana por constar cada verso de dos hemistiquios sobre cada uno de los cuales recaen tres acentos; otros investigadores se decantaron por el **origen francés** de tipo isosilábico y, así, en el PMC dominarían los versos alejandrinos y los versos diferentes se deberían a errores del copista; la **reacción nacionalista** estipuló que el verso está compuesto de dos octosílabos juntos. Hay que decir que cualquiera de ellas explica un porcentaje de versos, pero no la totalidad.

Así las cosas, Menéndez Pidal estableció la **teoría anisosilábica** según la cual el autor no tuvo ninguna intención de mantener un número regular de sílabas. Tras medir pormenorizadamente unos mil versos, observa:

- una oscilación en el número de sílabas entre 10 y 20
- la mayoría de los versos (55-60%) son de 14-16 sílabas
- las estructuras dominantes de los hemistiquios son : 7+7 , 7+8 y 6+8

6.2.- LA ASONANCIA.

1.- No se han desarrollado teorías porque es evidente al leer el poema que éste está escrito en asonantes. La única problemática que surge es contemplar su regularidad o irregularidad. **Menéndez Pidal** se empeñó en establecer una **asonancia estable y perfecta** para lo cual tuvo que establecer unas leyes métricas distintas de las actuales. Con todo, bien es cierto que el concepto de asonancia en la Edad Media no sigue las pautas exigentes que luego establecerá el Siglo de Oro.

De esta forma, Menéndez Pidal estableció:

- un sistema asonántico que descansa, en el 95% de los casos en cuatro tipos : ó / á / a - a / a - o .



- más de 3000 versos se construyen con estas asonancias.
- observa, además, que el primer tipo, con una serie de variantes, se da con mayor frecuencia en la segunda parte del PMC, mientras que las variaciones de la “a” (tres tipos restantes) se encuentran principalmente en la primera.

2.- La última aportación interesante es la de De Chasca, quien intentó encontrar un sentido a las asonancias internas pues localizó unos quinientos primeros hemistiquios que riman y no forman tiradas como sería propio del género épico sino que lo hacen en forma de *aleluyas* o pareados asonantes en el interior de los versos coincidiendo con los momentos de mayor carga emotiva: para remarcarla y darle mayor énfasis, el autor introduce esta rima interna que recuerda la rima final.

7.- TEMAS Y ESTRUCTURA.

El tema únicamente empezó a preocupar en una segunda etapa pues, al principio, como se afirmaba su carácter histórico, se aceptaba su estructura como la de un relato histórico. Leo Sptizer fue rompiendo los esquemas establecidos al plantear que no se trataba de una estructura histórica con la añadidura de elementos ficticios sino que la base era ficticia y se insertaban ciertos elementos históricos. A partir de aquí surgen las polémicas pero sí que hubo unanimidad de la crítica al considerar que el **tema del PMC es el proceso de recuperación de la honra**, coincidiendo con la típica estructura circular de la épica: el héroe tiene que recuperar una posición de honra a partir de un primer momento de deshonra.

Sin embargo, la **originalidad del PMC** respecto del resto de la épica es que no se limita a recuperarla sino que, además, ello comporta la mejora sustancial de la obra: el Cid es un pequeño noble que pierde su categoría social; el desterrado era excluido de la sociedad y de la estructura feudal, es decir del mundo ordenado por Dios. **Al final, sin embargo, no sólo vuelve a recuperar su honra sino que, además, supera su estatus o posición social anterior. La estructura no es circular sino de espiral.** También se acepta que este proceso de recuperación no es continuo sino que hay dos etapas muy diferenciadas a todos los niveles, las cuales unidas dan lugar al proceso general. Ian Michael y Colin Smith, entre otros, argumentan:

- 1º) **la recuperación de la honra** o proceso socio-político-militar mediante el cual logra conquistar Valencia. Todas las batallas se concentran aquí, en esta, digamos, “**comunidad Cid-guerreros**” donde se desarrolla la **temática guerrera, propiamente épica. La honra** es un tema fundamental y tiene el significado de “rango o poder social” y se refiere al individuo y a la persona colectiva de la mesnada y de la justicia, que constituye su aspecto social más amplio.



- 2º) proceso de tipo fundamentalmente **socio-familiar**, donde se produce un cambio de orientación: desaparecen las batallas y se centra en la historia de los Infantes de Carrión, la afrenta de Corpes y las Cortes de Toledo. La temática aquí es la del “**torneo-combate**” y se centra en la “**comunidad Cid-familia**”. Esta parte del PMC es, según Colin Smith, el núcleo central de la obra, la parte colorista y dramática donde el autor logra la perfección de su técnica. El honor y la honra (“onor” y “ondra”) no están todavía claramente diferenciados. El honor y la justicia son puestos en peligro por la traición: el proceso legal y el más primitivo (aunque sancionado por las leyes) de la venganza por medio de la sangre restauran el honor, la justicia y el orden social.

El autor, añaden, debía tener **clara conciencia** de lo que hacía pues ambas partes no se pueden invertir: para que el Cid se enfrente a los problemas con los Infantes de Carrión tiene que haberse reconciliado previamente con el rey (con la conquista de Valencia). Ni tampoco están separadas de una forma tajante pues en la primera ya se va preparando la segunda: los personajes de la segunda parte ya aparecen en la primera pues el deseo de matrimonio de los Infantes con las hijas del Cid ya lo manifiestan en la tirada 80 (hacia la mitad del Cantar II); las hijas hacen su aparición en la primera parte de una forma activa (serán pacientes o víctimas en la segunda). Es más, entre el ofrecimiento del Cid y el reconocimiento del rey, nos introduce el autor el comentario “interesado” de los Infantes en el casamiento. Es un elemento significativo para unir una parte con otra a modo de “**técnica de suspense**”, como veíamos anteriormente. Para fomentar el interés o las expectativas del público con el fin de evitar que el público se marchara o perdiera el interés al pensar que con el solemne acto de perdón por parte del Alfonso VI se acababa la obra, introduce la intriga como indicio de una continuación posterior.

Esta compleja estructura encaminada hacia la recuperación y mejora necesita superar dos importantes obstáculos:

1º) el **falseamiento sistemático o manipulación de la historia** para construir un **héroe perfecto** y eliminar todo lo que tiene de imperfecto a nivel personal. El autor nos construye a un Cid valiente en la batalla y al enfrentarse al león, hábil en la táctica militar, prudente en los aspectos más amplios de la estrategia, de una fortaleza física poco común; constante, generoso, considerado con sus hombres y digno de toda confianza; cariñoso y tierno con su mujer y sus hijas y profundamente piadoso. No esperamos menos de un héroe. Se le desmaterializa conscientemente y sólo se mueve por consideraciones de tipo ideológico que giran en torno al concepto de **la honra**. Al autor le interesa resaltar que el Cid parte de la nada y llega a ser lo que fue gracias a su esfuerzo y tesón. Los puntuales episodios de Castejón y Alcocer para conseguir botín están justificados por necesidades económicas, lo cual entra en contradicción con la historia pues el saqueo en las tierras del Conde de Barcelona duró muchos años.



2º) **El enfrentamiento del Cid con el rey** es el más problemático. El mayor enemigo del Cid no son los moros pues éstos funcionan como víctimas sobre las cuales el héroe ejerce su poder y su fuerza, lo es el rey a quien tiene que demostrar que sí que tiene honra. **La figura del vasallo rebelde** es típica de la épica y es uno de los temas más antiguos en la literatura medieval. Roldán también se rebela contra Carlomagno y lo hace de forma abierta; sólo se reconcilian después de enfrentarse en muchas batallas. El modo en que se presenta **en el PMC es más original y ello genera la tensión dramática**. Rompiendo incluso la veracidad histórica, el Cid no sólo intenta no enfrentarse sino que además intenta ganarse su benevolencia: el poema juega con la humildad del Cid y el orgullo de Alfonso. Colin Smith subraya como tema fundamental del PMC la **integridad** del Cid: *“El Cid se merece el poder, el honor, la justicia y las victorias militares porque es íntegro en un sentido cristiano, feudal y social... El Cid obtiene sus éxitos por sus cualidades morales; tiene un sentido de la justicia, de la caridad, la lealtad e incluso el amor que van más allá de los modelos corrientes de la época.”*

Los estudios se basan en la interpretación del famoso verso **“¡Dios, qué buen vasallo si oviese buen señor!”** que ha sido objeto de muy diversas interpretaciones:

- La tesis clásica de Menéndez Pidal recogida después por De Chasca pone en evidencia la inferioridad del rey y la injusticia que ejerce sobre el Cid; rey imperfecto y envidioso que está muy por debajo de la perfección del vasallo.
- Según Gustavo Correa, la frase tendría sentido futuro: “sería buen vasallo si encontrase buen señor “a la altura de sus condiciones o méritos (el Cid no tiene señor pues ha sido desterrado). Aquí, rey y vasallo están en posición de igualdad.

Lo cierto, como ha visto Ian Michael, es que, en un caso u en otro, **el rey juega un papel muy importante**, algo que es muy corriente en la épica y que estructura, como hemos visto, la obra en dos partes:

1º) El rey y el Cid son enemigos. En el enfrentamiento entre el Cid y el rey, el Cid es protagonista directo; el rey, al convertirse en el mayor enemigo del héroe, tiene la función de alargar el proceso y convertirlo en algo lento y penoso.

2º) Por el contrario, cuando se produce la reconciliación ente ambos, tienen que surgir nuevos rivales: los Infantes de Carrión. El tratamiento es diferente: éstos no se enfrentan al Cid directamente puesto que éste cuenta con el apoyo del rey, lo hacen a través de sus hijas. Es tan perfecto que sólo se le puede atacar a traición. El Cid no necesita vengarse personalmente: lo hacen sus caballeros, ya que él ocupa una situación y poder muy elevados. El Cid es protagonista indirecto. Esta parte es un proceso más rápido.

Digamos que la épica prefiere la primera parte: procesos de venganza larguísima con proceso de contra venganza. La concepción trágica del Siglo



de Oro se inspirará, en cambio, en esta estructura rápida de ofensa y recuperación que nos describe la segunda parte.

Lo cierto es que es en este momento “dramático de la obra” cuando el Cid incrementa sus valores morales; si sus cualidades eran ya excelsas, aquí se engrandecen sobremanera: gana en medida, honestidad y justicia, pues no es un vengador sangriento como Roldán ya que brinda a los traidores Infantes la posibilidad del duelo aunque podía haber ordenado taxativamente su ejecución. Por el contrario, los Infantes, que ya habían dado muestras anteriormente de su comportamiento indigno, cobarde, materialista y engreído, ganan aquí en ignominia. El Cid es el gran vencedor y demuestra estar “muy por encima” de los Infantes. Este momento crucial señala el **clímax** del Poema al que nos conduce una **estructura**, como hemos visto, **progresiva**.

8.- INTERPRETACIÓN DEL POEMA

El noventa por ciento de la crítica actual sostiene la interpretación clásica de Menéndez Pidal: **el Poema de Mio Cid representa el enfrentamiento socio-político y cultural de Castilla y León:**

LEÓN	CASTILLA
Sociedad feudal y conservadora	Sociedad democrática, popular y renovadora.
Economía autárquica y territorial	Economía basada en el dinero
Espíritu inmovilista	Espíritu progresista
Personaje representante: Alta nobleza, Infantes de Carrión. Encarnan valores negativos.	Personaje representante: Baja nobleza, El Cid. Encarna valores positivos.

En León, una minoría elitista de nobles ostenta el poder y la riqueza, basada en la tierra, mientras que en Castilla el dinero y la valía personal permiten el ascenso social. Esta visión abierta se refleja en el contenido del texto: “*los que fueron a pie a caballo van ahora*”. León se rige por el derecho romano, que es de tipo conservador (Alfonso VI y los Infantes). El derecho germánico contempla que todos los hombres son iguales y con ese principio de justicia e igualdad reparte el Cid el botín.

Concluye Menéndez Pidal que el PMC está escrito para el pueblo castellano por el progresismo implícito a modo de propaganda nacionalista. En esta línea se inscribe el historiador Claudio Sánchez Albornoz cuando subraya la “sustancia política” presente en la obra, la atención hacia “los bienes materiales, la riqueza y el medro” y su “carácter popular, su condición de poesía para el pueblo de hombres libres de la Europa feudal que fue Castilla”. Aunque se ha criticado esta visión excesivamente ligada a la historicidad del poema y a una visión noventayochista, la propaganda progresista sí que ha sido vista mayoritariamente.



Rodríguez Puértolas matiza esta interpretación, según él, positivista de Menéndez Pidal por otra de tipo “**marxista**” y que distingue al PMC respecto del resto de la épica castellana. La materia tiene un tratamiento diferente porque obedece a una finalidad diferente y es la manifestación de una capa en proceso de emergencia, la burguesía. Se apoya en la utilización por parte del autor del vocablo “burgueses” para designar a una clase en concreto y no como patronímico pues el término “burgaleses” ya existía; por otra parte, la insistencia en el dinero como tema muy importante y el hecho de que el héroe tenga que trabajar, algo que también ha observado Alan Deyermond: “*Rara vez la épica se enfrenta con el tema de la necesidad de ganarse la vida, pero en el Cantar de Mio Cid existe una aguda conciencia de toda esta realidad material: cuando los moros, por ejemplo, intentan después de la llegada de Ximena y sus hijas reconquistar Valencia, el Cid quiere que aquéllas contemplen la batalla :*

*mis fijas e mi mugier veerme an lidiar;
en estas tierras ajenas verán las moradas cómo se fazen,
afarto verán por los ojos cómo se gana el pan. (1641-1643).*

La misma actitud por parte del poeta se trasluce en la frecuencia y precisión con que detalla las ganancias del Cid.”

No olvidemos que para plasmar este enfrentamiento se esmera el poeta en agudizar una visión negativa de los grandes nobles: el Conde de Barcelona y los Infantes de Carrión son víctimas del Cid y del humor degradante del autor; en contrapartida, los hidalgos o pequeños nobles, como Alvar Fáñez o Martín Antolinez, son los favorecidos en el comportamiento y las descripciones que el poeta les otorga.

Según Alan Deyermond, “*el Cid representa a una nueva clase naciente, la baja nobleza de Castilla. Estos nobles, que eran en su mayoría enérgicos, con talento y ambición, apoyaban a Sancho II y eran contrarios no sólo a la nobleza de León, sino a la más alta dentro de su propio país, a la que consideraban caduca. Estas perspectivas sociopolíticas se hacen visibles con nitidez en el Poema de Mio Cid: los enemigos principales del héroe son, en efecto, los Infantes leoneses de Carrión, presentados a una luz repulsiva, satírica a veces*”.

Progresismo y propaganda se sintetizan así: el PMC representa un nuevo modelo social de claro enfrentamiento con el sistema dominante o feudal. Castilla aparece como modelo global de toda la sociedad a través de la unidad del Cid. Este encarna, por un lado, los valores de patriotismo, fidelidad y religión y aglutina, por otro, a vasallos y clases medias frente a la gran nobleza. Puntualiza M.J. Lacarra, en este sentido, que podemos hablar de propaganda castellana cuyo objetivo es exaltar la ideología de una colectividad pero no en un sentido tan amplio como le confería Menéndez Pidal desde su visión “romántica”, ya que esa propaganda nacionalista está exclusivamente al servicio de una clase determinada. El episodio de las Cortes de Toledo, en el que el Cid se presenta en el tribunal contra los Infantes de Carrión como



prólogo necesario a los duelos en los que Dios, ante el rey y el pueblo, hará que triunfe la razón y que el Cid sea vengado; ha sido visto por muchos críticos como muestra de justicia “moderna”. El **Poema de Mio Cid** representa, pues, **un nuevo modelo social** que se está asentando: la emergencia, en definitiva, de una clase media que rompe la rígida pirámide feudal, y que dará paso a la constitución de Las Cortes cuando el rey se desplace a la ciudad en el mundo urbano.

BIBLIOGRAFÍA

- SMITH, Colin: Edición del Poema del Mio Cid, Ed. Cátedra, Madrid, 1972
- MICHAEL, Ian: Edición del Poema de Mio Cid. Ed. Castalia, Madrid, 1971
- DEYERMOND, Alan: Historia de la literatura española, Vol.I, Ed. Ariel, Madrid, 1979
- RICO, Francisco: Historia y crítica de la literatura española, Vol. I (coordinado por Alan Deyermond), Barcelona, 1984
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: Los godos y la epopeya española. Ed. Austral, Madrid 1956
- DE CHASCA, E: El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid., Ed. Gredos, Madrid, 1967
- GILMAN, S.: Tiempos y formas temporales en el Poema de Mio Cid Ed. Gredos, Madrid, 1961