

**Ministerio de Enseñanza Superior y Media
especializada**

Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas Mundiales

La facultad de la filología Romana – Germánica

**Cátedra de “Teoría y práctica de la lengua
española”**

REFERAT

**Tema: El análisis literario y lingüístico de
la obra “Cantar de mío Cid”**

Ha sido cumplido por: Mavdutova M.

Jefe científico: Achilova Z.

Tashkent – 2015

Índice

Introducción.....	3
--------------------------	----------

I. Capítulo primero

1.1. Cantares de gesta conservados.....	4
1.2. Características de los cantares de gesta españoles	6
1.3 Estilo.....	9

II. Capítulo segundo

2.1 Estructura interna y externa	14
2.2 Características y temas.....	16
2.3. Métrica y fuentes	18

Conclusión.....	29
------------------------	-----------

Bibliografía.....	31
--------------------------	-----------

Introducción

Cantar de gesta es el nombre dado a la epopeya escrita en la Edad Media o a una manifestación literaria extensa perteneciente a la épica que narra las hazañas de un héroe cuyas virtudes representan modelos para un pueblo o colectividad durante el Medievo.

Los juglares

En los siglos XI y XII, los juglares divulgaban oralmente los cantares de gesta, debido al analfabetismo de la sociedad de la época (véase Mester de juglaría). Aunque su longitud varía entre los 2.000 y los 20.000 versos, como media no solían exceder los 4.000. Esta cantidad de versos ya suponía que el juglar que lo recitaba en público tuviera que fragmentar su relato en más de una jornada. Esto parece demostrarse por la existencia de determinados pasajes (de entre 20 y 90 versos) en los que se hace un resumen de lo anteriormente acontecido, probablemente para refrescar la memoria del auditorio o introducir en el relato a los nuevos espectadores. Los cantares se agrupaban en tiradas variables de versos, que se relacionaban por tener la misma asonancia al final de cada verso y por constituir una unidad de significado, a menudo anunciado en la tirada anterior.

Sin embargo, si estos cantares de gesta han llegado hasta nuestros días, se debe a que se realizaron copias manuscritas de ellos. En general estas copias son bastante más tardías que las propias canciones. Estos cantares eran recitados por los juglares.

España

Ni la épica medieval francesa ni la alemana perduran de forma oral ni poseen la vitalidad de la épica medieval española; fragmentos de los cantares de gesta españoles se recitan todavía en pueblos de España y América Latina, transmitidos de padres a hijos de forma oral: es el llamado Romancero viejo, y la temática medieval de los cantares de gesta continuó siendo motivo de inspiración para el teatro clásico en el Siglo de Oro.

Solo se ha conservado de forma escrita el *Cantar de mio Cid*, el *Cantar de las Mocedades de Rodrigo* y unos cuantos versos del *Cantar de Roncesvalles*. Los filólogos han reconstruido otros pasajes de la perdida épica castellana a partir de fragmentos mal prosificados en las crónicas, donde sirvieron como fuente de información.

I. Capítulo primero

1. Cantares de gesta conservados

Cantares de gesta conservados

1. El *Cantar de mio Cid*, donde se narra el triunfo de la verdadera nobleza, fundada en el esfuerzo, el mérito y el optimismo, frente a la nobleza de sangre que representan los infantes de Carrión. En él se narran los esfuerzos de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, para recuperar la confianza del rey Alfonso VI, quien lo había desterrado de Castilla.
2. Las *Mocedades de Rodrigo*, compuesto hacia 1360, es el cantar épico más tardío que se conserva. Se basa en un *Cantar de las mocedades de Rodrigo* anterior que data de la segunda mitad del siglo XIII. Narra episodios de la juventud del Cid.
3. Fragmento de unos cien versos del *Cantar de Roncesvalles* escrito en castellano con rasgos de romance navarro-aragonés a comienzos del siglo XIII. Es el único testimonio épico español que recoge la materia carolingia, que en el norte de Francia dio lugar a la *Chanson de Roland*. El fragmento refleja el planto de Carlomagno por la pérdida de su sobrino Roldán.

Cantares de gesta hipotéticos

1. El *Cantar de los siete infantes de Lara*, donde se narra una venganza largamente postergada entre familias rivales. Su argumento nos es conocido a partir de versiones cronificadas en prosa.
2. *Cantar de Bernardo del Carpio*, poema perdido que narraba la trágica historia de un bastardo de origen noble por liberar a su padre, el Conde de

Saldaña, encarcelado por haberle engendrado en una princesa real; en sus esfuerzos por rehabilitar la honra familiar, es injustamente tratado por su rey Alfonso el Casto. Su argumento se ha podido deducir a partir de las crónicas.

3. El *Cantar de Fernán González*, cantar perdido que ofrecía una versión anterior al *Poema de Fernán González*, este último escrito en cuaderna vía.
4. El *Cantar de Sancho II y el Cerco de Zamora* podría haber sido compuesto unos años después del asedio del rey Sancho II de Castilla a Zamora. Se conserva en prosificaciones de la *Estoria de España*. Narra la muerte de Sancho a manos de Vellido Dolfos para lograr la liberación del cerco de Zamora y el duelo entre los hijos de Arias Gonzalo y Diego Ordoñez.
5. El *Cantar de la campana de Huesca* es un cantar del reino de Aragón reconstruido a partir de la prosificación que de este se hace en la *Crónica de San Juan de la Peña*. El poema épico narra la decapitación de los nobles aragoneses declarados en rebeldía contra el rey Ramiro II de Aragón que conforma la leyenda de la Campana de Huesca. Su primera redacción, según Manuel Alvar, dataría de mediados del siglo XII.

Menor importancia tuvieron el *Mainete* (del que hay un testimonio inserto en la *Gran conquista de Ultramar*) y otros.

El discurso o relato está emitido desde la voz de un narrador omnisciente que usa de forma muy libre los tiempos verbales con función estilística. Habitualmente proporciona más información de la que tienen los personajes, creando un desfase entre las expectativas del público y la de los protagonistas que conduce a lo que se ha venido en llamar ironía dramática; ello puede crear comicidad o hacer surgir tensión conflictiva. Como ejemplo, se puede referir el momento en que los infantes de Carrión se llevan a las hijas del Cid. El auditorio sabe que tienen planeado maltratarlas pero no el héroe, que las deja marchar de su protección. Por otra parte, un caso de comicidad es el episodio del empréstito de las arcas a los judíos Rachel

y Vidas; el público sabe, con el Cid, que están llenas en su mayor parte de arena, pero los avaros prestamistas la imaginan repleta de riquezas.

El narrador se posiciona siempre en favor del Cid (toma partido en su alborozo por la llegada, gracias al Campeador, del obispado a Valencia: «¡Dios, qué alegre era todo cristianismo, / que en tierras de Valencia señor avié obispo!», vv. 1305–1306), y contra sus antagonistas, como el Conde de Barcelona, a quien tilda de petulante. Para buscar la complicidad con el auditorio, el narrador abandona en ocasiones la tercera persona para dirigirse a los oyentes con fórmulas apelativas en segunda persona o refiriéndose a él mismo en primera persona. Por ejemplo cuando se celebran las bodas de las hijas del Cid en Valencia, exclama ante su público: «sabor abriedes de ser e de comer en el palacio», v. 2208 ('Os encantaría estar y comer en el palacio').

2.Características de los cantares de gesta españoles

- Versos irregulares, mayoritariamente entre y sílabas, divididos en dos hemistiquios y con rima asonante, frente a los versos regulares y la rima consonante de los cantares de gesta franceses.
- Predominio del realismo y la historicidad frente al carácter más legendario y menos histórico de los cantares de gesta franceses.
- Utilización de expresiones que reclaman la atención del público.
- Verbos muy abundantes, pues predomina la acción.
- Supresión de fórmulas que introducen el diálogo directo con el fin de agilizar la narración, quizá porque algunos pasajes de los cantares de gesta españoles eran semirrepresentados (de ahí también su mayor realismo).
- Uso de descripciones breves, llenas de plasticidad.
- Utilización de apelativos épicos para caracterizar a los personajes y dar tiempo a la memoria del recitador.
- Uso de la "e" paragógica

Las últimas formas del cantar de gesta español se dan en el siglo XIV, perdiendo el realismo y la contención de los cantares antiguos, inclinándose por una mayor fabulación. De esta época es las *Mocedades de Rodrigo*.

Los cantares de gesta (*chansons de geste*) exaltan la figura de personajes relevantes y hechos de armas, entre los que destacan los originados entre cristianos y sarracenos en tierras de España, o entre la monarquía y la nobleza feudal. Tanto en Francia como en España se empezaron a escribir asonantados, pero los franceses aparecieron muy pronto en rima consonante y verso muy regular; por el contrario, en España se mantuvo siempre la asonancia y es característica la irregularización métrica. Estos poemas eran recitados o cantados por los juglares y eran escuchados con el mismo interés por los aldeanos que por los señores de los castillos. El cantar de gesta sirve al pueblo de conocimiento histórico, al interesarse por los hechos y personajes famosos y por otra, de medio informativo sobre los sucesos de momento. En Castilla se llamaron “cantos noticieros” ciertos relatos breves surgidos bajo la impresión directa de hecho histórico.

Estas gestas no se recogieron por escrito porque se destinaron exclusivamente a la recitación. Los pocos “manuscritos de juglar” que se conservan, muy estropeados y faltos de hojas, son una muestra de los que llevaban los juglares bajo el brazo para refrescar su memoria cuando convenía; de éste modo no es de extrañar la falta no sólo de textos originales, sino de copias de los mismos. Únicamente en Francia, y desde el siglo XIII, se copian estos manuscritos en otros muy elegantes y de gran riqueza, gracias a lo cual se han conservado casi



todos los cantares de gesta franceses, cosa que no se hizo en España, y de ahí su escasez. Los temas de estos poemas épicos giran alrededor de figuras históricas famosas y de sus hazañas: Carlomagno y Roncesvalles, El Cid Campeador y su destierro, p. ej. Pero el público exige saber más de la vida de sus héroes y se originan así ciclos de cantares sobre un mismo personaje en diferentes etapas de su existencia. Los dos cantares de gesta más importantes de la épica románica fueron ignorados hasta el descubrimiento de *Poema del Mío Cid* y su publicación en 1779, y la *Chanson de Roland* en 1834 y publicada tres años después. Ante el desconocimiento de textos anteriores a estos monumentos, aparecieron dos teorías contrapuestas: la “individualista”, defendida por el francés J. Bédier, supone que estos dos poemas son los primeros en el tiempo, obra de un poeta culto, que compone sobre fuentes escritas varios siglos después de los hechos que narra y que tiene conciencia de su labor y la teoría “tradicionalista”, sostenida por Menéndez Pidal, según la cual los orígenes de la épica románica hay que buscarlos muy atrás y que a estos dos grandes poemas han precedido otros muchos textos perdidos, elaborándose a lo largo del tiempo una tradición cada vez más sólida, sin la cual no

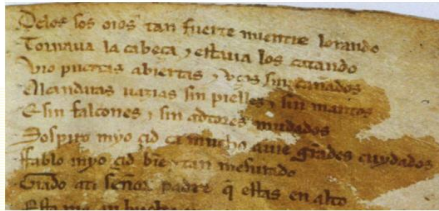


se hubiera llegado a la perfección de los primeros monumentos conservados. Por otra parte, el cantar de gesta es de carácter anónimo; su autor carece de conciencia de escritor. No recogida por escrito, esta épica vivió en “estado latente” durante siglos, solo mantenida por tradición oral, pero adquiriendo cada vez mayor consistencia. Menéndez Pidal ha rastreado la existencia de numerosos cantares castellanos prosificados en las Crónicas sobre

personajes y hechos muy anteriores al *Poema de Mio Cid*.

En un principio se creyó que el cantar de gesta se formaba por agregación de poemas breves. Pero nuevas investigaciones del propio Milá y, sobre todo, de Menéndez Pidal han demostrado que, por el contrario, los romances resultan de

Cantar de Oyo Cid



Delos los oios tan fuerte mientre lorando
Toznaua la cabeza, estaua los catando
Vio puertas abiertas, vgos sin cañados
Alcandaras uazias sin pieles, sin mantos
E sin falcones, sin adtozes mudados
Sospito myo cid ca mucho aue grades cuydados
Fablo myo cid bie xtan melurado
Grado ati seño padre q estas en alto

una fragmentación posterior del poema épico: fragmentos que las gentes recuerdan por su emotividad e interés.

En cuanto a los orígenes de la épica románica frente a la teoría de Gaston Paris sobre el origen francés de la épica castellana, Menéndez Pidal puntualizó que no se trata de origen, sino de cierta influencia francesa en

nuestros cantares de gesta y sólo a partir del siglo XII y que tanto la épica castellana como la francesa derivan directamente de la germánica. Por su temática, la épica francesa se agrupa en tres ciclos principales: el de Carlomagno, el de Garin de Monglane o de Guillermo y el de Doon de Mayence o de los vasallos rebeldes. Frente a la extraordinaria cantidad de gestas francesas conservadas, la épica española no llega ni a media docena: el *Poema de Mio Cid*, el fragmento de *Roncesvalles*, el *Poema de Fernán González* y las *Mocedades de Rodrigo*, aparte las reconstrucciones del cantar de los *Infantes de Lara* y del *Cerco de Zamora* a base de las prosificaciones en las *Crónicas*. De este modo, la falta casi absoluta de gestas primitivas queda compensada por su rastreo en las obras historiográficas, sobre todo a partir del siglo XIII, dando como resultado una extraordinaria cantidad de temas épicos y de cantares perdidos. Menéndez Pidal dispone la cronología de la épica española de la siguiente forma: a) etapa de formación, desde los orígenes hasta 1140; los cantares contarían sólo con 500 o 600 versos. b) Etapa de florecimiento, desde 1140, fecha del Cantar del Cid, hasta 1236, año de la primera crónica que utiliza las gestas como material histórico; los poemas se han alargado y revelan cierta influencia francesa. c) Etapa de las prosificaciones en las *Crónicas*, desde 1236 hasta mediados del siglo XIV; los poemas ganan en variedad y extensión. d) Etapa de decadencia hasta mediar el siglo XV con intromisión de elementos novelescos y legendarios; su fragmentación dará lugar al romance.

3. Estilo y el manuscrito

Lo más característico del estilo del poema épico del Cid es un uso consciente de una lengua arcaizante, que se vinculaba con los cantares de gesta y constituyó una lengua artificial identificada con este subgénero narrativo hasta el siglo XIV, como muestra el tardío *Cantar de las mocedades de Rodrigo*. Este código específico ha provocado dificultades en cuanto a la datación del poema a partir de sus rasgos lingüísticos. El tono arcaico daba a este verso heroico un tinte de antigüedad, de valor intrínseco por producirse en una edad mítica, en un tiempo heroico. Constituiría un registro propio del estilo sublime o grave medieval. Pero además de los arcaísmos, en esta modalidad lingüística aparecen los neologismos, cultismos latinos e incluso arabismos.

En el plano fónico se aprecian aliteraciones, rimas internas y otros efectos eufónicos, muy relacionados con la naturaleza oral, recitada o semicantada que tenían estos poemas. Así, se ha propuesto como ejemplo de aliteración el verso 286 («Tañen las campanas en San Pero a clamor») con su recurrencia en las nasales, que evocan la peculiar acústica de las campanas. De rima interna, pueden destacarse los siguientes versos:

¡Merced, ya rey e señor, por amor de caridad!

La rencura mayor non se me puede olvidar

oídm^e toda la cort e pésevos de mio mal,

los ifantes de Carrión, que m' desondraron tan mal.

Pasando al ámbito léxico, destaca el uso de expresiones de la variedad lingüística clerical y jurídica, como «curiador» ('avalista'), «rencura» ('querella'), «entención» ('alegato') o «manfestar» ('confensar'). Destaca, asimismo, el empleo de pares de sinónimos, como «a rey e a señor», «grandes averes priso e mucho sobejanos», «a priessa vos guarnid e metedos en las armas» o «pensó e comidió»; caso especial es la pareja aparentemente antitética pero en realidad sinónima, ejemplos de ello son «venido es a moros, exido es de cristianos», «si a vos pluguiere, Minaya, e non vos caya en pesar», «antes perderé el cuerpo e dexaré el alma» o «passada es la noche, venida es la mañana». Paralelo es el uso de las parejas léxicas que incluyen la

referencia a un todo mediante la conjunción de dos términos que se complementan, como es el caso de «grandes e chicos» (que equivale a 'todo el mundo'), «el oro e la plata» ('riquezas de todo tipo'), «de noch e de día» ('en todo momento') o «a caballeros e a peones» ('a toda la hueste'). En general se aprecia un recurso recurrente a las estructuras sintácticas bimembres, que en ocasiones suponen un oxímoron («e faziendo yo a él mal e él a mí grand pro»).

En cuanto a la sintaxis, es notable el empleo de las llamadas «frases físicas», que realzan la gestualidad. Así sucede en las expresiones «llorar de los ojos» o «hablar de la boca». Abundan también los paralelismos sintácticos y semánticos, y es frecuente encontrar anáforas y enumeraciones:

salveste a Jonás cuando cayó en la mar
salvest a Daniel con los leones en la mala cárcel,
salvest dentro en Roma al señor san Sabastián,
salvest a Santa Susaña del falso criminal.

Entre las figuras retóricas, cabe mencionar el uso de la interrogación y la exclamación. Son, en cambio, muy escasas las figuras de pensamiento. Solo caben mencionar algunas metáforas sencillas, con valor simbólico y una base asentada en la tradición y la lengua oral. Un símil ha sido habitualmente señalado, el que se usa para comparar la separación del Cid y su familia con la fórmula «comme la uña de la carne» (vv. 365 y 2642). Más extendida está la , sobre todo en su variedad de sinécdoque (expresar la parte para aludir al todo). En el verso 16 se dice que en la compañía del Cid se contaban «sessaenta pendones» (esto es, sesenta caballeros armados con lanza, que remataba en un estandarte o pendón). Caso notable es la expresión «fardida lança» donde la lanza es sinécdoque de caballero y el epíteto «fardida» (=ardida, 'fogosa', 'valiente') es en realidad una metáfora que personifica la virtud del que la enristra. De alcances líricos son los «ojos vellidos catan a todas partes», donde los ojos son metonimia sinecdótica de las mujeres del Cid, que acaban de subir al punto más alto de Valencia para contemplar la riqueza del paisaje que el héroe acaba de conquistar.

La tradición épica posee un recurso expresivo característico consistente en utilizar determinadas expresiones convertidas en frases hechas que eran utilizadas por los juglares como recurso que ayuda a la recitación o la improvisación y que se convierten en un estilema propio de la lengua de los cantares de gesta. El sistema formular del *Cantar de mio Cid* está fuertemente influido por el de la *chanson de geste* del norte de Francia y occitania del siglo XII, aunque con fórmulas renovadas y adaptadas a su ámbito espacio-temporal hispánico de hacia 1200.

El recurso consiste en la repetición estereotipada de frases hechas y, a menudo, deslexicalizadas, que ocupan habitualmente un hemistiquio y, en su caso, aportan la palabra de la rima, por lo que, en origen, tendrían la función de solventar las lagunas de recitado improvisado del juglar. Con el tiempo se convirtió en un rasgo de estilo de la variedad lingüística particular (*Kunstsprache*) propia del género épico. Algunas de las más frecuentes en el *Cantar* son:

- aguijó mio Cid 'espoleó [a su caballo] mio Cid', en ocasiones usado con otro personaje, como «el conde», v. 1077
- metió mano al espada/al espada metió mano 'empuñó la espada'
- por el cobdo/la loriga ayuso la sangre destellando
- mio vassallo de pro

Existe un ejemplar único que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional en Madrid que se puede consultar en la biblioteca digital cervantesvirtual.com.

En el siglo XVI se guardaba en el Archivo del Concejo de Vivar. Después se sabe que estuvo en un convento de monjas del mismo pueblo. Ruiz de Ulibarri realizó una copia manuscrita en 1596. Eugenio de Llaguno y Amírola, secretario del Consejo de Estado, lo sacó de allí en 1779 para que lo publicase Tomás Antonio Sánchez. Cuando se terminó la edición, el señor Llaguno lo retuvo en su poder. Más tarde pasó a sus herederos. Pasó después a Pascual de Gayangos y durante ese tiempo, hacia 1858, lo vio y consultó Damas-Hinard. A continuación fue enviado a

Boston para que lo viera Ticknor. En 1863 ya lo poseía el primer marqués de Pidal (por compra) y estando en su poder lo estudió Florencio Janer. Con posterioridad lo heredó Alejandro Pidal y en su casa lo estudiaron Vollmöller, Baist, Huntington y Ramón Menéndez Pidal. Finalmente fue adquirido por la Fundación Juan March el 20 de diciembre de 1960 y el día 30 de ese mismo mes lo donó al Ministerio de Cultura, que lo adscribió a la Biblioteca Nacional.

Se trata de un tomo de 74 hojas de pergamino grueso, al que le faltan tres, una al inicio y dos entre las hojas 47, 48 y 69, 70. Otras 2 hojas le sirven de guardas. El manuscrito es un texto seguido sin separación en cantares, ni espacio entre los versos, los cuales se inician siempre con letra mayúscula. En muchas de sus hojas hay manchas de color pardo oscuro, debidas a los reactivos utilizados ya desde el siglo XVI para leer lo que, en principio, había empalidecido y, después, se hallaba oculto a causa del ennegrecimiento producido por los productos químicos previamente empleados. De todos modos, el número de pasajes absolutamente ilegibles no es demasiado alto y en tales casos, además de la edición paleográfica de Menéndez Pidal, existe como instrumento de control la copia de Ulibarri del siglo XVI y otras ediciones anteriores a la de Pidal.

La encuadernación del tomo es del siglo XV. Está hecha en tabla forrada de badana y con orlas estampadas. Quedan restos de dos manecillas de cierre. Las hojas están repartidas en 11 cuadernos; al primero le falta la primera hoja; al séptimo le falta otra, lo mismo que al décimo. El último encuadernador hizo algunas averías importantes en el tomo.

La letra del manuscrito es clara y cada verso empieza con mayúscula. De vez en cuando hay letra capital. Los últimos estudios aseguran que, tras analizar todos los aspectos pertinentes, el códice pertenece a la primera mitad del siglo XIV, más concretamente entre 1320 y 1330, y con preferencia en el último lustro de esta década, y fuera elaborado o encargado posiblemente por el monasterio de San Pedro de Cardeña a partir de un ejemplar preexistente del *Cantar* tomado en préstamo.

II. Capítulo segundo

1. Estructura interna y externa

El *Cantar de mio Cid* trata el tema del complejo proceso de recuperación de la honra perdida por el héroe, cuya restauración supondrá una honra mayor a la de la situación de partida.

El poema se inicia con el destierro del Cid, primer motivo de deshonor, tras haber sido acusado de robo. Este deshonor supone también el ser desposeído de sus heredades o posesiones en Vivar y privado de la patria potestad de su familia.

Tras la conquista de Valencia, gracias al solo valor de su brazo, su astucia y prudencia, consigue el perdón real y con ello una nueva heredad, el Señorío de Valencia, que se une a su antiguo solar ya restituido. Para ratificar su nuevo estatus de señor de vasallos, se conciertan bodas con linajes del mayor prestigio cuales son los infantes de Carrión.

Pero paradójicamente, con ello se produce la nueva caída de la honra del Cid, debido al ultraje de los infantes a las hijas del Cid, que son vejadas, fustigadas, malheridas y abandonadas en el robledal de Corpes.

Este hecho supone según el derecho medieval el repudio *de facto* de estas por parte de los de Carrión. Por ello el Cid decide alegar la nulidad de estos matrimonios en un juicio presidido por el rey, donde además los infantes de Carrión queden infamados públicamente y apartados de los privilegios que antes ostentaban como miembros del séquito real. Por el contrario, las hijas del Cid conciertan matrimonios con reyes de España, llegando al máximo ascenso social posible.

Así, la estructura interna está determinada por unas curvas de obtención–pérdida–restauración–pérdida–restauración de la honra del héroe. En un primer momento, que el texto no refleja, el Cid es un buen caballero vasallo de su rey, honrado y con heredades en Vivar. El destierro con que se inicia el poema es la pérdida, y la primera restauración, el perdón real y las bodas de las hijas del Cid con grandes nobles. La segunda curva se iniciaría con la pérdida de la honra de sus hijas y

terminaría con la reparación mediante el juicio y las bodas con reyes de España. Pero la curva segunda supera en amplitud y alcanza mayor altura que la primera.

Las hijas del Cid de Ignacio Pinazo, 1879. Doña Elvira y doña Sol aparecen atadas en el robledo de Corpes tras ser vejadas por sus esposos, los infantes de Carrión.

Los editores del texto, desde la edición de Menéndez Pidal de 1913, lo han dividido en tres *cantares*. Podría reflejar las tres sesiones en que el autor considera conveniente que el juglar recite la gesta. Parece confirmarlo así el texto al separar una parte de otra con las palabras: «aquís conpieça la gesta de mio Çid el de Bivar» y otra más adelante cuando dice: «Las coplas deste cantar aquí van acabando»

Primer cantar. Cantar del destierro

El Cid ha sido desterrado de Castilla por el rey Alfonso VI. Debe abandonar a su esposa e hijas, a quienes deja a la protección del abad del monasterio de San Pedro de Cardeña, e inicia una campaña militar acompañado de sus fieles en tierras no cristianas, enviando un presente al rey tras cada victoria para conseguir el favor real.

Segundo cantar. Cantar de las bodas

El Cid se dirige a Valencia, en poder de los moros, y logra conquistar la ciudad. Envía a su amigo y mano derecha Álvar Fáñez a la corte de Castilla con nuevos regalos para el rey, pidiéndole que se le permita reunirse con su familia en Valencia. El rey accede a esta petición, e incluso le perdona y levanta el castigo que pesaba sobre el Campeador y sus hombres. La fortuna del Cid hace que los infantes de Carrión pidan en matrimonio a doña Elvira y doña Sol. El rey pide al Campeador que acceda al matrimonio y él lo hace aunque no confía en ellos. Las bodas se celebran solemnemente.

Tercer cantar. Cantar de la afrenta de Corpes

Los infantes de Carrión muestran pronto su cobardía, primero ante un león que se escapa y del que huyen despavoridos, después en la lucha contra los árabes. Sintiendo humillados, los infantes deciden vengarse. Para ello emprenden un

viaje hacia Carrión con sus esposas y, al llegar al robledo de Corpes, las azotan y las abandonan dejándolas desfallecidas. El Cid ha sido deshonrado y pide justicia al rey. El juicio culmina con el «riepto» o duelo en el que los representantes de la causa del Cid vencen a los infantes. Estos quedan deshonrados y se anulan sus bodas. El poema termina con el proyecto de boda entre las hijas del Cid y los infantes de Navarra y Aragón.

2. Características y temas

El *Cantar de mio Cid* se diferencia de la épica francesa en la ausencia de elementos sobrenaturales (salvo, quizá, la aparición en sueños del arcángel San Gabriel al protagonista, el episodio del león que se humilla ante el Campeador, el brillo de las espadas Colada y Tizona, y la extraordinaria calidad de Babieca),³ la medida con la que se conduce su héroe y la relativa verosimilitud de sus hazañas. El Cid que ofrece el *Cantar* constituye un modelo de prudencia y equilibrio. Así, cuando de un prototipo de héroe épico se esperaría una inmediata venganza de sangre, en esta obra el héroe se toma su tiempo para reflexionar al recibir la mala noticia del maltrato de sus hijas («cuando ge lo dizen a mio Cid el Campeador, / una grand ora pensó e comidió»), y busca su reparación en un solemne proceso judicial; rechaza, además, actuar precipitadamente en las batallas cuando las circunstancias lo desaconsejan. Por otro lado, el Cid mantiene buenas y amistosas relaciones con muchos musulmanes, como su aliado y vasallo Abengalbón, que refleja el estatus de mudéjar (los «moros de paz» del *Cantar*) y la convivencia con la comunidad hispanoárabe, de origen andalusí, habitual en los valles delJalón y Jiloca por donde transcurre buena parte del texto.⁴

Además está muy presente la condición de ascenso social mediante las armas que se producía en las tierras fronterizas con los dominios musulmanes, lo cual supone un argumento decisivo de que no pudo componerse en 1140, pues en esa época no se daba ese «espíritu de frontera» y el consiguiente ascenso social de los caballeros infanzones de las tierras de extremadura.

El propio Cid, siendo solo un infanzón (esto es, un hidalgo de la categoría social menos elevada, comparada con condes, potestades y ricos hombres, rango al que pertenecen los infantes de Carrión) logra sobreponerse a su humilde condición social dentro de la nobleza, alcanzando por su esfuerzo prestigio y riquezas (honra) y finalmente un señorío hereditario (Valencia) y no en tenencia como vasallo real. Por tanto se puede decir que el verdadero tema es el ascenso de la honra del héroe, que al final es señor de vasallos y crea su propia Casa o linaje con solar en Valencia, comparable a los condes y ricos hombres.

Más aún, el enlace de sus hijas con príncipes del reino de Navarra y del reino de Aragón, indica que su dignidad es casi real, pues el señorío de Valencia surge como una novedad en el panorama del siglo XIII y podría equipararse a los reinos cristianos, aunque, eso sí, el Cid del poema nunca deja de reconocerse él mismo como vasallo del monarca castellano, si bien latía el título de Emperador, tanto para los dos Alfonsos implicados como para lo que fue su origen en los reyes leoneses, investidos de la dignidad imperial.

De cualquier modo, el linaje del Cid emparenta con el de los reyes cristianos y, como dice el poema: «*Oy los reyes d'España sos parientes son, / a todos alcança ondra por el que en buen ora nació.*» («Hoy los reyes de España sus parientes son, / a todos les alcanza honra por el que en buena hora nació.»), vv. 3724–3725,⁵ de modo que no sólo su casa emparenta con reyes, sino que estos se ven más honrados y gozan de mayor prestigio por ser descendientes del Cid.

Respecto de otros cantares de gesta, en particular franceses, el *Cantar* presenta al héroe con rasgos humanos. Así, el Cid es descabalgado o falla algunos golpes, sin que por ello pierda su talla heroica. De hecho, se trata de una estrategia narrativa, que al hacer más dudosa la victoria, realza más sus éxitos.

La verosimilitud se hace patente en la importancia que el poema da a la supervivencia de una mesnada desterrada. Como señala Álgvar Fáñez en el verso 673 «si con moros no lidiamos, nadie nos dará el pan». Los combatientes del Cid luchan para ganarse la subsistencia, por lo que el *Cantar* detalla por extenso las

descripciones del botín y el reparto del mismo, que se hace conforme a las leyes de extremadura (es decir de zonas fronterizas entre cristianos y musulmanes) de fines del siglo XII.

3. Métrica y fuentes

Cada verso está dividido en dos hemistiquios por una cesura. Esta forma, también típica de la épica francesa, refleja un recurso útil a la recitación o canto del poema. Sin embargo, mientras en los poemas franceses cada verso tiene una métrica regular de diez sílabas divididas en dos hemistiquios por una fuerte cesura, en el *Cantar de mio Cid* tanto el número de sílabas en cada verso como el de sílabas en cada hemistiquio varía considerablemente. A este rasgo se le denomina *anisosilabismo*.

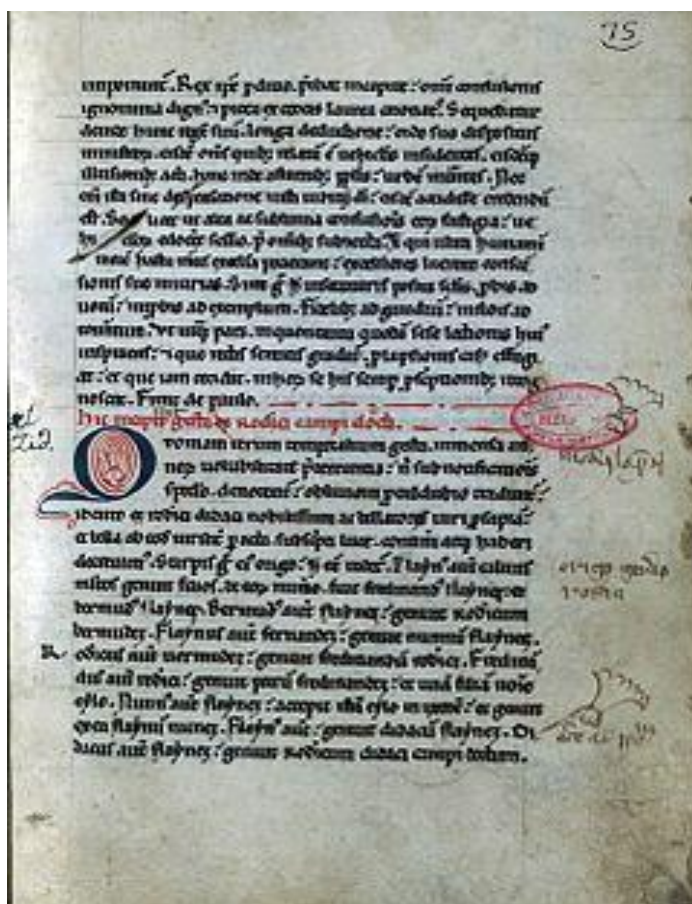
Aun cuando, salvo excepciones que se suelen atribuir a anomalías en la transmisión textual, se encuentran versos de entre nueve y veinte sílabas y hemistiquios de entre tres y once, la mayoría de los versos oscila entre 14 y 16 sílabas.

Se han propuesto varias interpretaciones de la métrica del poema. Una de las más comunes defiende que el elemento más importante de la prosodia de la épica medieval española son los apoyos acentuales y no el cómputo silábico, generalmente postulando dos ictus tónicos por cada hemistiquio. Tal es la opinión de autores como Leonard (1931), Morley (1933), Navarro Tomás (1956), Maldonado (1965), López Estrada (1982), Pellen (1994), Goncharenko (1988), Duffell (2002) y Segovia (2005), que a juicio también de Montaner Frutoses la opción más razonable, si bien este autor apunta que la mayoría de estas propuestas son excesivamente rígidas, puesto que el modelo rítmico del *Cantar* no responde a un patrón fijo, sino variable en función del servicio a una cadencia, de modo que, dependiendo de la longitud de los versos, pueda aumentar o disminuir el número de acentos por hemistiquio, en función del número de intervalos átonos que aparezcan en cada verso. Orduna, en 1987, postula la presencia de inflexiones de intensidad secundarias,¹ y en esta línea se sitúan otras teorías que combinan varios

parámetros. En todo caso, la importancia de los acentos no supone que haya que prescindir completamente de la cantidad de sílabas en relación con el estudio de la métrica de este poema.

En principio, todos los versos riman en asonante, pero las asonancias no son tampoco totalmente regulares ni muy variadas (se usan once tipos de asonancia). Lo fundamental, en todo caso, es la asonancia de la última sílaba tónica y se debe tener en cuenta que a partir de esta última sílaba tónica no se considera a efectos de rima la vocal «e», fenómeno que está en relación con la «e» paragógica o añadida a las palabras terminadas en consonante de la poesía épica.

Los versos se agrupan en tiradas de extensión variable. Su longitud varía entre 3 y 90 versos, cada una de las cuales tiene la misma rima y suele constituir una unidad de contenido, aunque el cambio de asonante no puede reducirse a reglas. El cambio de rima puede obedecer a una transición a otro lugar, al desarrollo más en detalle de algún episodio o a una variación en el estilo del discurso, la identificación del interlocutor en un diálogo, el cambio de la voz emisora (del narrador a un personaje, por ejemplo) o la introducción de digresiones.



Fuentes

La Historia Roderici, una biografía en latín de hacia 1190, fue una de las fuentes de información que seguramente proporcionó datos históricos al autor del *Cantar de mio Cid*, especialmente para los episodios que transcurren desde la batalla de Tévar hasta la lucha con Yúcef, que refleja hechos que se

produjeron realmente en la batalla de Cuarte.

El *Cantar de mio Cid* reaprovecha una buena cantidad de noticias históricas, a menudo transformadas por las necesidades literarias de adecuar la historia al género de los cantares de gesta y a lo que se esperaba de un héroe épico, e inventa otra serie de pasajes, el más destacado el de la afrenta de los infantes de Carrión, que es toda ficticia, pues ni siquiera se ha podido comprobar la existencia de estos condes.

Dejando al margen la posibilidad, no demostrada, de que pudiera haber cantares épicos sobre el Cid anteriores al que se ha conservado, y rechazada la existencia de unos presuntos «cantos noticieros», de los que no existe ningún testimonio,¹⁹ la principal fuente del *Cantar* sería la historia oral, y parcialmente a pasajes que en última instancia remiten a la *Historia Roderici*, aunque queda la objeción de que el cantar de gesta omite completamente el servicio de Rodrigo Díaz a los reyes taifas de Zaragoza, que en la biografía latina está relatado con considerable extensión, pero esto mismo sucede con el himno panegírico *Carmen Campidoctoris*, que también silencia este periodo en la selección que hace de los episodios narrados en la *Historia Roderici*.

Para otros datos, como los nombres de los personajes históricos, pudo haber utilizado también la documentación legal de la época, en su condición de letrado, si bien por reminiscencias de documentos manejados por otros motivos, y no acudiendo expresamente a archivos de diplomas sobre Rodrigo Díaz para documentar la obra que estaba escribiendo, lo cual es un planteamiento anacrónico, además de que este tipo de documentación no ofrece el material que sería necesario para componer un poema épico. Fue este procedimiento de composición en el que se fundamentaron las tesis de Colin Smith, que defendió que el autor era Per Abbat, identificándolo con un clérigo y jurista burgalés.

Así pues, aunque secundariamente el autor del *Cantar* pudo recibir información procedente de documentos jurídicos y de la *Historia Roderici*, la información histórica del *Cantar de mio Cid* proviene, fundamentalmente, de la historia oral,

cuya vitalidad era mucho mayor en el siglo XII de lo que hoy se podría pensar: todavía en 1270, los colaboradores de la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio manejaban información obtenida de noticias orales sobre la época del Cid.

Si existió una tradición de cantares de gesta hispánicos anteriores al de *mío Cid* (algo que niegan autores como Colin Smith), este heredaría su sistema métrico, que sería una romanización del hexámetro latino adaptado con acentos de intensidad, en lugar de cantidad. Pero la más clara influencia se da con respecto a la épica francesa del siglo XII, en especial la *Chanson de Roland* (quizá a partir de un *Cantar de Roldán* hispánico, de cuya existencia hay indicios), de la que adoptó, entre otros aspectos, el sistema formular. Su eco se percibe también en otros pasajes concretos, como el verso 20 «¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señor!», la aparición del arcángel San Gabriel, la estructura narrativa de los combates y el tipo de tácticas y armamentos guerreros, o la figura del obispo guerrero Jerónimo, paralela a la del Turpín de la *chanson de geste* francesa.²⁵

El epíteto épico

Se trata de locuciones o perífrasis fijas usadas para adjetivar positivamente a un personaje protagonista que se define e individualiza con esta designación. Puede estar constituido por un adjetivo, oración adjetiva o una aposición al antropónimo con función especificativa y no únicamente explicativa. Es el Cid quien mayor número de epítetos épicos, que en última instancia forman parte del sistema de fórmulas y frases hechas. Los más utilizados para referirse al héroe son:

- El Campeador
- El de la barba vellida (barba poblada, vellosa)
- El que en buen hora nació
- El que en buen hora cinxo espada (ciñó su espada, es decir, fue armado caballero)

Pero también los afectos y allegados del Cid reciben epítetos. Así, el rey es «el buen rey don Alfonso», «rey ondrado» ('honrado'), «mi señor natural», «el

castellano», «el de León». Jimena, su esposa, es «mugier ondrada»; Martín Antolínez es el «burgalés de pro/complido/contado/leal/natural»; Álvar Fáñez (además de que el «Minaya» que lo suele anteceder como apelativo pudiera ser un epíteto), es «diestro braço». Incluso la legendaria montura del Cid, Babieca, es «el caballo que bien anda» y «el corredor»; o Valencia, que es «la clara» y «la mayor».

Datación



Folio 74 recto del *Cantar de mio Cid*, donde se puede leer el *explicit* «Quien escribió este libro de Dios paraíso, amen / Per Abbat le escribió en el mes de mayo en era de mil e. CC XLV años».

Solamente se conserva en una copia realizada en el siglo XIV (como se deduce de la letra del manuscrito) a partir de otra que data de 1207 y fue llevada a cabo por un copista llamado Per Abbat, que transcribe un texto compuesto probablemente pocos años antes de esta fecha.

La fecha de la copia efectuada por Per Abbat en 1207 se deduce de la que refleja el *explicit* del manuscrito: «MCC XLV» (de la era hispánica, esto es, para la datación actual, hay que restarle 38 años).

Quien escribió este libro de Dios paraíso, amen
Per Abbat le escribió en el mes de mayo en era de **mil e. CC XLV** años.

Este colofón refleja los usos de los amanuenses medievales, que cuando finalizaban su labor de transcribir el texto (que era lo que significaba «escribir»), añadían su nombre y la fecha en que terminaban su trabajo.

El autor y la fecha de composición

En virtud del análisis de numerosos aspectos del texto conservado se demuestra que pertenece a un autor culto, con conocimientos precisos del derecho vigente a fines del siglo XII y principios del XIII, y que podría estar relacionado (por su conocimiento de la microtoponimia) con la zona aledaña a Burgos, Medinaceli (actual Soria), la zona fronteriza de Castilla con Aragón, la Alcarria o el valle del Jiloca.

- La lengua utilizada es la de un autor culto, un letrado que debió trabajar para alguna cancillería o al menos como notario de algún noble o monasterio, puesto que conoce el lenguaje jurídico y administrativo con precisión técnica, y que domina varios registros, entre ellos, claro está, el estilo propio de los cantares de gesta medievales, que necesitaban ciertos estilemas exclusivos, como el epíteto épico o el lenguaje formular.
- La geografía aporta otro dato: el hecho de que Medinaceli aparezca como plaza definitivamente castellana, y no como ciudad fronteriza en litigio entre varios reinos fronterizos, solo puede remitir a la segunda mitad del siglo XII. Por ejemplo, en 1140 era aragonesa.
- La sociedad reflejada en el *Cantar* testimonia la vigencia del «espíritu de frontera», que solo se dio en la extremadura aragonesa y castellana a fines del siglo XII, pues las necesidades guerreras en las fronteras permitió a los infanzones las condiciones de rápido ascenso social y relativa independencia que tenían los hidalgos de frontera que vemos en el *Cantary* que se dieron históricamente a partir de la conquista de Teruel. Así también es histórico el estatus de «moros en paz» del Cid, es decir, los primeros mudéjares, necesarios en territorios con poca población cristiana, como la extremadura soriana y turolense.
- El derecho muestra que la descripción técnica detallada de las cortes o vistas remiten al «riepto» o juicio con combate singular, institución influida por el derecho romano, y sólo introducida en España a fines del siglo XII. Asimismo, la presencia de la legislación de la extremadura aragonesa y castellana (los

fueros de Teruel y Cuenca datan de fines del XII y principios del XIII respectivamente) nos llevan como muy pronto a 1170.

- La sigilografía nos dice que el sello real (la «carta... fuertementre sellada» de los vv. 42–43) solo está documentado bajo el reinado de Alfonso VIII de Castilla a partir de 1175.
- Desde el punto de vista de la heráldica, que llega a la Península Ibérica hacia 1150, aparece en el *Cantar* el uso simbólico (sobreseñal) con el ornato en la sobreveste de los caballeros, una túnica que se ponía la vestimenta. Esta utilización emblemática tiene su testimonio más temprano en un sello de Alfonso II de Aragón de 1186.
- Desde la sociología y la lexicografía diacrónica, el testimonio más antiguo del término «fijodalgo» (hidalgo) remite a 1177, y el de «ricohombre» a 1194.²³
- En la Edad Media «escribir» significaba solo «ser el copista», para lo que hoy conocemos como autor habría de decir «compuso» o «fizo». Esto invalida la teoría de Colin Smith de que el autor fue Per Abbat, aunque, como es lógico, supone que la fecha de composición no pudo ser posterior a 1207, sin embargo es muy poco posterior a la redacción original.



Estatua del Cid, en Burgos.

Pidal daba como fecha del *explicit* 1307, aduciendo que habría una tercera 'C' borrada en el manuscrito, siguiendo la conjetura del primer editor del *Cantar* Tomás Antonio Sánchez(1779). Pero según queda demostrado en investigaciones recientes, en especial el CD anexo a la edición de Alberto Montaner, nadie ha podido observar el más mínimo rastro de tinta de una «C» borrada. Montaner utiliza todos los medios técnicos a su alcance, incluida la visión infrarroja. Lo más probable es que el copista dudara y dejara un espacio algo mayor por si acaso (como hace en otros lugares del poema) o que intentara evitar unas imperfecciones del pergamino. También pudo ser que hiciera dos incisiones

pequeñísimas con el cuchillito de raspar (*cultellum*) que servía para las correcciones, pues estas sí se han observado al microscopio, y son incisiones rectas (no una raspadura de borrado como defendía Menéndez Pidal, que dejaría la textura rugosa) que pudieron inducir al copista a evitar ese espacio para que no se corriera sobre la hendidura la tinta. El mismo Pidal llegará a admitir que no habría esa tercera «C» borrada, porque, en todo caso, el defecto de textura del manuscrito o «la arruga» según él sería anterior a la escritura. Para él, Per Abbat sería un copista de un texto del 1140, pero el argumento de la difusión popular de la genealogía cidiana actúa también en su contra, pues el Cid no emparentó con todas las dinastías españolas hasta el año 1201; también se apoyaba en que un poema latino menciona al Cid, el *Poema de Almería*, pero este es de datación insegura (pudiera ser de finales del XII) y, sobre todo, no alude al *Cantar*, sino al propio Cid, que ya era conocido por sus hazañas. En cuanto a los arcaísmos, queda claro, como dice Rusell y otros autores, que lo que pasa es que hay una *kunstsprache* en la poesía heroica, como demuestra el hecho de que en las *Mocedades de Rodrigo*, del siglo XIV, se usen los mismos arcaísmos, con similares epítetos épicos y lenguaje formular. En cuanto al autor, Pidal primero habla de un poeta de Medinaceli con conocimiento de San Esteban de Gormaz; luego habla de dos poetas: primera versión corta y verista por un poeta de San Esteban, luego refundición de uno de Medinaceli. Pero Ubieto demostró que la geografía local del área de San Esteban de Gormaz era desconocida para el autor, debido a grandes imprecisiones y lagunas, por ejemplo, el no situar correctamente las márgenes del Duero, y, sin embargo, hay un conocimiento exhaustivo de los topónimos del valle del Jalón (Cella, Montalbán, Huesa del Común), la zona de la provincia de Teruel. Además localiza varias palabras exclusivas del aragonés, que no podía conocer un autor castellano. Por otro lado, el *Cantar* refleja la situación de los mudéjares (con personajes como Abengalbón, Fariz, Galve, incluso de gran lealtad al Cid), que fueron necesarios para repoblar la extremadura aragonesa, y por tanto, estaban muy presentes en la sociedad del sur de Aragón, cosa que no ocurría en Burgos. Por tanto, según Ubieto, el autor provendría de alguno de esos lugares. Hay que

recordar que Medinaceli fue en ese tiempo un lugar en disputa que estuvo en ocasiones en manos aragonesas. Rafael Lapesa también defendió una datación antigua en *Estudios de historia lingüística española*, donde intentaba mostrar que la composición del cantar dataría de entre 1140 y 1147, pero sus argumentos a este respecto son muy endebles.

Colin Smith, como se dijo, consideró a Per Abbat el autor de la obra. También piensa que el texto de la Biblioteca Nacional sería copia del de Per Abbat. Para este autor 1207 sería la fecha real de composición, y relacionó Per Abbat con un notario de la época del mismo nombre, al que supuso un gran conocedor de la poesía épica francesa, y que sería quien compuso el *Cantar* inaugurando la épica española, sirviéndose de sus lecturas y de las *chansons de geste*, y mostrando su formación jurídica. Según Smith, tanto el sistema formulario del *Cantar* como su métrica son préstamos de la épica francesa. Sin embargo, aunque no cabe duda que los ciclos épicos franceses influyen en la literatura española —como demuestra el que aparezcan en esta personajes como Roldán, Oliveros, Durandarte o Berta la de los grandes pies— las enormes diferencias en cuanto a elementos maravillosos, exageración de las hazañas del héroe y menor realismo, hacen que el *Cantar* pudiera ser redactado por cualquier escritor culto de la época, sin necesidad de tener un modelo francés cercano. De todas maneras, su profunda erudición puso en la pista de la datación actual de fines del XII o principios del XIII a los más acreditados investigadores sobre temas de fecha y autoría. Además, el propio Colin Smith modificó su tesis inicial en sus escritos posteriores reconociendo que Per Abbat pudo ser solo el copista y que el *Cantar* no fue el punto de partida de la épica medieval española; la fecha de composición la situaría también en los años anteriores a 1207; mantendría, no obstante, la autoría culta y letrada para el poema. Todas estas cuestiones han sido debatidas por extenso por Alan Deyermond, Antonio Ubieto Arteta, María Eugenia Lacarra, Colin Smith, Jules Horrent y Alberto Montaner Frutos, quien se ocupó de sintetizar todas las propuestas en su edición del *Cantar*.

Así pues, toda una serie de circunstancias históricas y sociales llevan a los investigadores actualmente a la conclusión de que hay un único autor, que compuso el *Cantar de mio Cid* entre fines del siglo XII y principios del siglo XIII, (de 5 119a 1207) que podría conocer la zona alledaña a Burgos, la Alcarria y la del valle del Jalón, culto, y con profundos conocimientos jurídicos, posiblemente notario o letrado.

Protagonista: En este caso se sitúa a Rodrigo Díaz de Vivar el Mio Cid campeador (llamado así por su victoria en dos señalados combates singulares como representante del rey de castilla.), ya que es quien se traza unos objetivos y los cumple a pesar de todo lo que se le interponga en el camino, ya que en verdad desea obtener sus metas, muere en la pascua de Pentecostés.

Minaya Alvar Fáñez: personaje de gran importancia, ya que es quien siempre está con el Mio Cid, ayudándole en todo lo que se le ofrece, y ayudándolo a cumplir todas sus metas trazadas.

Doña Jimena: es la esposa del Cid y pasa temiendo por la vida del Cid en varias ocasiones, pero aprende a no temer, pues el Cid es un campeador.

Sol y Elvira las hijas del Cid: son personajes leales y demuestran amor incondicional hacia el Cid se ven afectadas en la trampa de losinfantes de Carrión y al final terminan casadas con los infantes de Navarra y Aragón.

Rey Alfonso: es personaje de lata nobleza puesto que es el rey, es alguien importante en la historia pues antes del destierro el Cid le servia, por eso el Cid hacia todo a su merced; era un tirano opresor del pueblo, era avaro ya que aceptaba todos los tributos y deseaba mas.

Gonzalo Anzures: padre de los infantes de Carrión, es enemigo del Cid y fue uno de los que colaboro en el destierro del Cid.

Martín Antolinez, Muño Gustioz y Bermúdez: son los tres caballeros del Cid que luchan el duelo triple final de la obra los tres salen victoriosos y llegan con la buena noticia a valencia para el Cid.

Infantes de Carrión: Diego y Fernando, eran repulsivos, codiciosos, vanidosos, tenían todos los defectos que alguien puede tener al igual que una enorme cobardía

la cual los llevo a casarse con las hijas del Cid. Ellos planean a toda costa quitarle sus riquezas y propiedades al Mio Cid, incluso arremeten contra sus hijas dejándolas en muy malas condiciones debido a una venganza por la humillación ante el león.

Félix Muñoz: sobrino del Cid. **Rey Alfonso:** Rey de Sevilla.

Raquel y Vidas: Prestan dinero al Cid, junto a Martín Antolinez los engañan con las arcas de arena.

Colada y Tizona: Nombre de las espadas.

Babieca: Nombre del caballo del Cid que ganó al rey de Sevilla.

Reyes Moros: Almutamiz (rey de Sevilla), Almudafar (rey de Granada).

Infantes de Aragón y Navarra: Se casan al final con las hijas del Cid.

Conclusión

El *Cantar de mio Cid* es un cantar de gesta anónimo que relata hazañas heroicas inspiradas libremente en los últimos años de la vida del caballero castellano Rodrigo Díaz *el Campeador*. Se trata de la primera obra narrativa extensa de la literatura española en una lengua romance, y destaca por el alto valor literario de su estilo. Está compuesto alrededor del año 1200.

El *Cantar de Mio Cid* es el único cantar épico de la literatura española conservado casi completo. Se han perdido la primera hoja del original y otras dos en el interior del códice, aunque el contenido de las lagunas existentes puede ser deducido de las prosificaciones cronísticas, en especial de la *Crónica de veinte reyes*.

El poema consta de 3735 versos de extensión variable (anisosilábicos), aunque dominan versos de 14 a 16 sílabas métricas. Los versos del *Cantar de mio Cid* están divididos en dos hemistiquios separados por cesura. La longitud de cada hemistiquio es de 4 a 13 sílabas, y se considera unidad mínima de la prosodia del *Cantar*. No hay división en estrofas, y los versos se agrupan en tiradas, es decir, series de versos con una misma rima asonante.

Se desconoce el título original, aunque probablemente se llamaría «gesta» o «cantar», términos con los que el autor describe su obra en los versos 1085 y 2276, respectivamente.

El *Cantar de mio Cid* es un cantar de gesta anónimo que relata hazañas heroicas inspiradas libremente en los últimos años de la vida del caballero castellano Rodrigo Díaz *el Campeador*. Compuesto, según la gran mayoría de la crítica actual, alrededor del año 1200, se trata de la primera obra narrativa extensa de la literatura española en una lengua romance, y destaca por el alto valor literario de su estilo.

El *Cantar de mio Cid* es el único cantar épico de la literatura española conservado casi completo. Se han perdido la primera hoja del original y otras dos en el interior del códice, aunque el contenido de las lagunas existentes puede ser deducido de las prosificaciones cronísticas, en especial de la *Crónica de veinte reyes*. Además

del *Cantar de mio Cid*, los cuatro textos de su género que han perdurado son: las *Mocedades de Rodrigo* —circa 1360—, con 1700 versos; el *Cantar de Roncesvalles*—ca. 1270—, un fragmento de unos 100 versos; y una corta inscripción de un templo románico, conocida como *Epitafio épico del Cid*. El poema consta de 3735 versos de extensión variable (anisosilábicos), aunque predominan los de catorce a dieciséis sílabas métricas, y están divididos en dos hemistiquios separados por cesura. La longitud de cada hemistiquio es normalmente de tres a once sílabas, y se considera unidad mínima de la prosodia del *Cantar*. No hay división en estrofas, y los versos se agrupan en tiradas, es decir, series de versos con una misma rima asonante.

Se desconoce su título original, aunque probablemente se llamaría «gesta» o «cantar», términos con los que el autor describe la obra en los versos 1085 y 2276, respectivamente.

Bibliografía

- Montaner Frutos, Alberto , *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 2000 (1ª ed. 1993). .Corregida y aumentada en 2007 (Barcelona, Galaxia Gutenberg) y en 2011 (Barcelona, Galaxia Gutenberg; Real Academia Española). Otras fuentes
- *La Corónica*, 33.2, primavera de 2005.
- Deyermond, Alan, *El «Cantar de mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987.
- Deyermond, Alan, *Historia de la literatura española. I: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1994.
- *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, (dir. Ricardo Gullón), Madrid, Alianza, 1993.
- García Calvo, Agustín, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Torrejón de Ardoz, Lucina, 2006, págs. 1617-1623
- Lacarra, María Eugenia, *El «Poema del Mio Cid». Realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980
- Menéndez Pidal, Ramón, *En torno al «Poema del Cid»*, Barcelona, Edhasa, 1963
- Montaner Frutos, Alberto, *El Cid en Aragón*, Zaragoza, CAI-Edelvives, 1998.
- Segovia, Tomás, «Reflexiones sobre el verso», en *Recobrar el sentido*, Madrid, Trotta, 2005, págs. 225-244.
- Sánchez de Uribe, Tomás Antonio (ed. lit.), «Poema del Cid», en *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779, t. I, págs. 220-405.
- Smith, Colin, *La creación del «Poema del Mio Cid»*, Barcelona, Crítica, 1985

