

Problemática de la literatura medieval. Sociedad medieval europea y española. La España trirracial: las jarchas. Poder y fama en el mundo cristiano: *Cantar de Mio Cid*. La cultura árabe floreciente: *El collar de la paloma*.

1) Introducción a la cultura medieval

La modernización del estudio de la cultura medieval española tiene una fecha clave: 1948, cuando aparecen cuatro estudios valiosos debidos a un español (Américo Castro, *España en su historia: cristianos, moros y judíos*), un alemán (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad media latina*), un austriaco (Leo Spitzer, “Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*”) y un húngaro (Samuel M. Stern, “Versos finales en español en las *muwaššha* hispano-hébreas”). Cada una de estas contribuciones se alejan del estilo crítico neotradicional (Ramón Menéndez Pidal) poniendo de relieve un aspecto fundamental: Castro, la conformación del ser español debido a la convivencia trirracial, Curtius, la continuidad de la cultura latina europea, Spitzer, la construcción histórico-poética de *Cantar de Mio Cid* y Stern, los orígenes de la lírica española y románica en las *jarchas*.

Nos interesa ponderar por ahora los planteos de Castro y Curtius. Sus visiones, en grandes líneas distintas, deben ser vistas en conjunto: si el español subraya el papel desempeñado por los moros y los judíos en la cultura española y el alemán la supervivencia de los cauces latinos en la cultura románica, ningún extremo es aconsejable. Observa Curtius que la cultura latina había sobrevivido sobre todo en Francia debido a unos factores relacionados con las reformas de Carlomagno que había alentado la formación de escuelas catedráticas: el gran número de intelectuales (monjes) debía ser resorbido por la sociedad y así se dio una difusión de este saber en las cortes de la nobleza. “*La sociedad cortesana de Francia, como la Jonia de la época de Homero, buscaba esparcimiento. Las epopeyas heroicas y los romans caballerescos vienen a satisfacer esta necesidad. Sus autores son clérigos sin empleo, que refieren a su público las historias de Troya, de Tebas y de Roma, además de aprovechar las obras de Ovidio; engalanan sus composiciones con todos los ornamentos de la retórica, que emplean también para temas modernos, como los célticos*”. En España, considera Curtius, “*la poesía latina de la Edad Media penetró por etapas. Una oleada llegó hacia 1230, con Berceo; otra hacia 1330, con el Arcipreste de Hita; la tercera con Alfonso de la Torre. Todavía hacia 1440 pudo este último escribir una enciclopedia con ropaje alegórico sobre las siete artes liberales, la Visión delectable, inspirada en Marciano Capela y en Alain de Lille*”.

Américo Castro, en cambio, subraya el papel social de las razas ajenas a los cristianos: de un lado el deseo del español es mantener firme su “identidad” y de otro lado buscar apoyos exteriores para resistir a las embestidas de las fuerzas exteriores capaces de disolver esta identidad¹. Esta pugna mantiene alejada España de las coordenadas mayores de la Edad Media occidental: la discusión acerca de la armonía entre la religión y la razón, entre el realismo y los nominalismo. También, observa Castro, a esto se debe la atracción por la “*épica y la literatura doctrinal y jurídica (cantares de gesta, romancero, Alfonso el Sabio, don Juan Manuel)*” [mientras que en el resto del Occidente europeo el acento estaba puesto en los *romans* y la lírica trovadoresca]. Muestra Castro que en las relaciones sociales se funda el desajuste entre la aportación cultural de los mudéjares y de los conversos: los primeros no habían ocupado un

¹ Véanse las consideraciones ensayistas de Castro: « En esta situación se encuentra la célula primaria del ser humano llamado español, interesado en cuando sirviera para mantener su ser señorial y dominante a costa de delegar en los demás, en quienes fueran, el secundario menester de servirle. En esta célula yace el germen del « que inventen ellos », actividad alternante con aquella otra: ya es bastante tarea la de mantener « mi identidad ». Cuando esa « identidad » se creyó bastante fuerte, y en riesgo de que los meros coadyuvantes afectaran a la grandeza de mi « soy quien soy », fueron echados por la borda primero los judíos y luego los moriscos ».

rango en la sociedad española (sus labores quedaban vinculadas a la tierra, el urbanismo, lo práctico), mientras que los judíos (médicos, usureros, literatos) se destacaban en la comunidad (era común decir de ellos que son muy inteligentes, pero también muy cobardes): “*en suma, el converso padecía terriblemente al verse puesto en situación de inferioridad [...] y al mismo tiempo se sintió estimulado a arremeter, en la forma que le fuera posible, contra la sociedad en torno a él*”.

Intentando mantener el término mediano entre una visión “europeizante” y una “peculiarista” sobre la Edad Media española, debemos tener en cuenta varios aspectos, relacionados con las condiciones en que se forjó la cultura medieval:

- La primacia del “oír” en comparación con el “escribir”, la atracción por el verso que se ve reemplazado paulatinamente con la prosa, la alternancia de las culturas: la de los clérigos (“mester de clerecía”) y la popular, juglaresca (“mester de juglaría). Menéndez Pidal: “*los que iniciaron el cultivo literario de las lenguas neolatinas ¿fueron los clérigos por disperso trabajo individual o fueron los juglares por continua tradición de su oficio? Sin duda contribuyeron unos y otros, pero creo inexcusable pensar que los juglares tuvieron la iniciativa y la parte mayor, la más decisiva en esos primeros tiempos*”. Métodos para captar la atención: formulaciones repetitivas, invocaciones, expresiones “epideícticas” (o señaladoras). H.J. Chaytor: “*Toda la técnica del cantar de gesta, del roman d’aventure y del poema lírico presupone un auditorio, no un público lector*”. Según el mismo estudioso, el paso del verso a la prosa se apoya en el carácter más “serio” de la segunda (especializada en materias documentales, no de imaginación, constituyendo un instrumento científico, que daba una mayor impresión de realismo), así como en el descubrimiento paulatino de que la peripecia de una historia progresa más rápido si está narrada en prosa.

- El uso distinto de la lengua, más obedeciente al género literario cultivado que a la nacionalidad del autor: por ej. en el norte de Italia la poesía lírica en el siglo XIII se escribía en provenzal, en Cataluña del siglo XII la poesía lírica en francés, Alonso X que era castellano escribe sus *Cantigas* en gallego etc. Eso pone de manifiesto una circulación interesante de las formas artísticas en la Romania medieval (véanse tb. los estilos de la arquitectura: románico, gótico), debidas también a la relativa unidad de visión, relacionada con el cristianismo y el sistema político fundado en las relaciones feudales

- La cosmovisión dominada por el cristianismo y las huellas de la cultura griega (Etienne Gilson). La analogía, el arrimo a las autoridades, el respeto por el texto y el descuido por la observación directa

- La vinculación entre el arte y la sociedad, la última siendo “no una yuxtaposición jerarquizada de individuos con rasgos bien precisado, amparada por una ley y un sistema de defensa común, sino un encadenamiento de redes de dependencias que encierran en sí y determinan las características de los que las componen” (André Scobeltzine, *El arte feudal y su papel social*). El arte refleja este estado de cosas, de aquí la tendencia al anonimato, al respeto por las leyes formales, al reemplazo de temas y obras enteras

- Las mutaciones que se dan en la sociedad. Claudio Sánchez Albornoz observa estos cambios investigando tres obras importantes: a) *Cantar de mio Cid* (dominada por una visión de la posibilidad del hidalgo a adquirir fama y bienes por sus hazañas; una óptica hostil a los nobles de linaje, a los judíos; una admiración sincera por las masas); b) las obras de Gonzalo de Berceo (la renovación religiosa, traslado de los valores vasalláticos y de protección señorial a los valores cristianos: “*En sus Milagros de Nuestra Señora fundamenta muchas veces el divinal prodigio en una estrecha correlación de servicio vasallático del pecador o del cuitado y de protección señorial de la Madre de Dios. [...] Santiago y San Millán, como cualquier señor de protección, tenían para Berceo, como para cualquier castellano o leonés, el deber de proteger a sus vasallos*”); c) *El libro de buen amor* (el despunte de la burguesía: “*En cuanto tuvo de disidencia, de ruptura y de novedad frente a lo teocéntrico, lo caballeresco, lo vasallático, lo señorial... el espíritu burgués*

empezó a manifestarse mediante burlas, más o menos vivaces, de todo lo que había constituido hasta allí el eje de la vida medieval”).

Los orígenes de la lírica tradicional

La lírica popular indígena puede dividirse en tres grupos: 1) en Andalucía – las jarchas, al final de las moaxajas. Son canciones femeninas de amor en general y varias son muy antiguas: al menos una debe datar del siglo XI (de hecho las moaxajas se componían ya adaptándose al esquema métrico de las jarchas en el año 900); 2) en Galicia – las cantigas d’amigo de los siglos XIII y XIV tienen una temática semejante a la de las jarchas si bien presentan mayor variedad, en una forma típica fundada en un esquema paralelístico en el que se combinan la repetición y la variación; 3) en Castilla – los villancicos, documentados mucho más tarde (s. XV y sobre todo s. XVI) y en general más cultos (sólo el estribillo tiene un aire auténticamente popular), y teniendo una estructura parecida a la del zéjel (auténticamente popular), y teniendo una estructura parecida a la del zéjel del árabe vulgar, aunque a veces aparecen estructuras paralelísticas (típicas de la lírica gallega).

Las jarchas

El descubrimiento de las jarchas se debe al estudioso húngaro Samuel M. Stern, quien llama la atención sobre los versos finales de las moaxajas hebreas y árabes escritas en lengua vernacular. La jarcha (*jarýa*) es el último de los *qulfs* (versos que terminan con la misma rima) de la moaxaja; es una unidad aparte que expresa la quintaesencia del tema de todo el poema (amoroso, panegírico, plantas por los muertos, sátiras a propósito de temas indecentes o ascéticos). Los versos de la jarcha se ponen, por lo general, en boca de un personaje que no es el poeta – en la mayoría de los casos reproduce palabras de mujeres (preferentemente muchachas que cantan), de mozos, de borrachos, incluso de palomas que arrullan entre los ramos. Es interesante ver que en la creación de este primer brote de la lírica española colaboraron las razas y culturas distintas. De hecho, la literatura árabe debe su poesía estrófica a la España musulmana: las fuentes más dignas de crédito coinciden en apuntar a los comienzos del siglo X como la época del primer florecimiento de la moaxaja (cuyo inventor parece haber sido Muqaddam de Cabra, si no Ibn ‘Abd Rabbihi o Yusuf al-Ramadi).

El egipcio Ibn Sana’al-Mulk (s. XI), antologista de moaxajas muestra que las jarchas (o markaz) eran adrede compuestas con palabras vernaculares y en tono popular; Ibn Bassam, al hablar del inventor de la moaxaja dice que “éste tomó expresiones en vernáculo o en español, las llamó *markaz* y construyó la moaxaja a partir de ellas”. Emilio García Gómez, un destacado investigador de las jarchas, subraya: “*La moaxaja está fundamentalmente hecha para encuadrar en árabe una jarcha romance. Todo en ella mira hacia su fin: hacia la jarcha romance. La estructura que precede (de origen árabe o ibérico) viene obligada por la jarcha. Por consiguiente, el inventor de la moaxaja era una especie de folklorista avant la lettre, un árabe que se enamoró de la cancioncilla romance – simple, fresca, espontánea, generalmente puesta en labios de una mujer (una cancioncilla como tantas otras que él oyó de su madre española o de su mujer española) – y que la engastó como un rubí en una especie de sortija árabe*”. Y observa la unicidad de este proceso: “*La moaxaja es el más estupendo caso de fusión de las poesías de dos pueblos diferentes que probablemente se conoce en la historia. En ella la lírica de los árabes de España merece en absoluto el calificativo de “arábigo-andaluza”*”.

Dámaso Alonso da un paso decisivo en la integración de las jarchas en el acervo común hispánico y con esto establece que las primeras creaciones líricas románicas provienen de este

mismo espacio, observando los paralelismos entre las jarchas, las canciones de amigo galaico-portugueses y los villancicos. La lírica tradicional fermentó como la lengua y con el mismo ritmo de la lengua, no fue un acto de decisión “(porque creo que el hombre ha cantado siempre, aunque haya filólogos que parecen creer lo contrario – tal vez porque ellos no cantaron nunca)”. Los poetas cultos árabes y judíos recogieron las jarchas redactadas en lengua vulgar que nadie escribía y las tomaron como núcleo de intensidad lírica de sus moaxajas, revoluciendo así su propia lírica.

Acerca de la temática de las jarchas, hay que observar que existe una correspondencia clara con los temas más comunes de la lírica europea desde sus comienzos, si no en todo el mundo y en todas las épocas. Peter Dronke hace un análisis convincente acerca del hecho de que el amor femenino se expresa con el mismo vigor en unos versos inscritos en una pared de Pompeya como en la Alemania del siglo X. Se trata de exclamaciones y quejas muy sinceras, aparentemente sin artificio alguno, de una muchacha enamorada: *Que faray Mamma? / Meu l'habib est' ad yana!* [¿Qué haré, madre? / ¡Mi amigo está a la puerta!]; *Que farayu, o que serad de mibi, habibi?* / *Non te tolgas de mibi* [¿Qué haré, o que será de mí, amigo? / ¡No te apartes de mí!]. Pero también hay muestras de real poesía, muy emocionante: *Garid vos ay yermanellas, / com contenir a meu male! / Sin al-habib non vivireyu, advolarey demandare* [¡Decidme, ay, hermanillas, / cómo contener mi dolor! / Sin mi amigo no viviré, / volaré a buscarlo.]; *Vai-se meu corachón de mib: / ya Rab, ¿si se me tornarad? / Tan mal me dóled li'l-habib; enfermo yed: quánd' sanarad?*. Se pueden observar también actitudes activas, decididas: *Meu sidi Ibrahim, / ya tu omne dolge, / vent'a mib / de nohte! / In non, si no queris, yirem'a tib. / Gar me a ob / legarte!* [Dueño mío Ibrahim / oh mi hombre dulce, / vente a mí / de noche. / Si no, si no quieres, / iréme a ti / - ¡dime adónde! - / a verte.] Una gran diversidad de sentimientos se refleja en las cincuenta y nueve jarchas descubiertas hasta ahora, que van desde lamentaciones por amor hasta expresiones del aborrecimiento, desde el miedo por el sexo hasta la sugerencia de nuevas formas de hacer el amor, desde el lamento por el abandono hasta detalles del arte de encantar al hombre. Observa el investigador citado: “*Es muy significativo que los concilios de la Iglesia protesten desde el siglo VI hasta el IX no sólo contra el hecho de cantar canciones amorosas o lascivas sino también, específicamente, contra las canciones de muchachas (puellarum cantica). Las jarchas pueden ayudarnos a comprender cómo debía de ser el panorama de la primitiva canción europea*”.

Lírica galaico-portuguesa

La lírica galaico-portuguesa está influenciada por la poesía provenzal, la cual había penetrado fuertemente en Cataluña. En el siglo XII florece una brillante escuela de trovadores cortesanos en las huellas de Guillaume de Poitiers, duque de Aquitania (1086-1127), cuya poesía (canción – de tema amoroso cortesano; serventesio – de tema satírico; tensó, partiment – poemas manieristas sobre varias temas) caracterizada por una variedad métrica y un rebuscamiento notable, influenció en toda Europa. En Galicia esta corriente, vehiculada por el Camino de Santiago, toma un vigor propio e influencia a su vez el área portuguesa. En la lírica galaico-portuguesa se distinguen tres modalidades, dos de ellas de clara filiación provenzal (cantigas de amor y cantigas de escarnio) y otra vinculada a la tradición lírica hispánica (cantigas de amigo). Se podría añadir, sin embargo, que el estudio de la « poética del paralelismo » (Eugenio Asensio) pone de manifiesto la conexión entre la lírica gallego-portuguesa y la tradición folklórica común a toda la Península. También los estudiosos descubren cada vez más sugestivos paralelismos entre las tradiciones andaluzas, gallega, castellana y del norte de Francia, y ponen así de manifiesto el origen común, en la canción de amor latino-vulgar, que abarca no sólo Europa sino también el norte de África.

Eugenio Asensio descubre tal paralelismo entre una cantiga de amigo y una moaxaja hebrea que precede una jarcha mozárabe : el ciervo aparece en las dos creaciones como símbolo

sexual. Pero también en lo formal hay paralelismos destacados : el uso de la repetición, de los sinónimos, de la variación. En las cantigas de amigo versos enteros pueden repetirse en cada estrofa, con el único cambio, como caso extremo, que significa el reemplazo de una palabra por su sinónimo (*Ai ondas que eu vin veer / se mi saberedes dizer / porque tarda meu amigo / sen mi ? // Ai ondas que eu vin mirar / se me saberedes contar / porque tarda meu amigo / sen mi ?*). Este paralelismo da una sensación de inmovilidad, pero es muy sugestiva desde el punto de vista lírico y proviene con mucha certeza de los cantos populares de las mujeres y de las características de los bailes, en los que desde un comienzo se encontraban presentes las repeticiones, exigidas por el movimiento del baile. Los escenarios de estas cantigas surgen como evocaciones de paisajes marinos y campestres. En el tipo conocido como *barcarola* la joven puede estar observando a su amigo yéndose o viniéndose tras una larga ausencia por el mar ; en las *bailadas* se trata de bailes de muchachas para ser vistas por sus amigos ; las *alvoradas* se distinguen de las *albas* provenzales por tender a describir el encuentro matutino (por ejemplo cuando la mujer se dirige a lavar a la fuente) y no la despedida que suscita la luz del día ; *las cantigas de romaria* reflejan cuán vinculadas estaban las peregrinaciones religiosas con los asuntos amorosos.

En las *cantigas de amor* es el hombre quien tiene la voz poética y tornan alrededor del amor cortés. Una de las características que establece una diferencia tajante entre el contenido de estos poemas y el de la lírica provenzal es que la mujer amada por el poeta en general no está casada o, en el caso de estarlo, es una malcasada. La influencia provenzal se delata también en las *cantigas de escarnho* y en las *de mal dizer*, la diferencia entre ellas consistiendo en que las primeras expresan las sátiras en términos ambiguos, mientras que las segundas las expresan en afirmaciones directas, muchas veces obscenas y crudas. Alfonso X, cultivador de cantigas en gallego-portugués proclamó su intención de abandonar el papel de poeta-amador cortesano y « servir nova dona » (es decir, a la Virgen) : en los cauces formales de la lírica galaico-portuguesa expresa su devoción, tomando como punto de partida leyendas y milagros relacionados con el culto mariano.

Los villancicos

La aparición de los villancicos en el área castellano coincide, como observa Margit Frenk Alatorre, con una apertura hacia lo más realista y lo más preciso, ahondándose las relaciones con el « subconsciente colectivo » : la identificación del amor con el mundo vegetal, el simbolismo de la fuente, los símbolos eróticos de las flores. Asimismo se da una variedad muy grande pero obtenida con recursos escasos : « El goce de la repetición es tan característico como el empleo de giros fijos : la continua invocación a la *madre*, el llamar a la amada o al amado *mis ojos, mi vida, mi alma, vida de mi vida [...]* el *¿qué haré?* y *yo no puedo olvidar* ; el *ahora viene,irme quiero, vámonos, viera estar* ; la *noche oscura*, las *riberas de aquel río* y tantos otros. Con ellos hay que asociar los personajes preferidos » : la niña virgo, la doncella, la serrana, la pastora, la moza, la mozuela o la zagala, la morena, la dama, la señora, la casada o la malcasada ; y de los hombres el caballero, el marido, el barquero, el pastor el villano. Se trata así pues de un escenario y de un mundo delineado precisamente, que representa una base de la poesía lírica posterior escrita en Castilla.

Cantar de Mio Cid y la épica

Los cantares de gesta son una expresión de la épica medieval europea: vehiculados por los juglares, ellos representaban al mismo tiempo una fuente de información como el espectáculo típico. *El cantar de Mio Cid* representa el florecimiento de una tradición que había iniciado aproximadamente un siglo antes. El primer poema épico español que puede datarse con cierta aproximación es el de *Los siete infantes de Larra* (hacia 1000). No hay pruebas de que existiesen

poemas contemporáneos de la conquista musulmana y del reino visigodo; de los cantares primerizos (*La condesa traidora*, *Romanz de infant García*, *Cantar de Fernán González*) no conocemos sino referencias de segunda mano, pero en cambio sobrevive la mayor parte de una refundición: *Poema de Fernán González* (hacia 1250) escrito en el verso culto de la *cuaderna via* por un monje de San Pedro de Arlanza. Al ciclo de los condes de Castilla sigue otro relativo al Cid; además de *Cantar de Mio Cid* conocemos, gracias a crónicas y romances, la existencia de dos versiones del *Cantar de Sancho II*, en el que Rodrigo Díaz tenía un papel importante, y la *Gesta de mocedades de Rodrigo* (de fines del siglo XIII), que constituye un ejemplo de la decadencia de la tradición épica española. Un tercer grupo está constituido por los cantares de gesta relacionados con *Chanson de Roland* – tenemos un fragmento (100 versos) de *Roncesvalles*, basado en una versión de éste, así como otros relacionados con *Bernardo del Carpio*, victorioso oponente del propio Carlomagno.

El problema de los orígenes de la épica es complejo debido al hecho de que se trata de creaciones orales: hay puntos de vista que consideran que se trata de un único autor, que proporcionaba sus obras a los juglares, otros que consideran que son los trovadores los que los crean y los propalan (para que después sean imitados por los juglares). En cierto momento, los descubrimientos de espectáculos populares similares en la Yugoslavia del siglo XX, constituyó un apoyo en estas investigaciones, proporcionando elementos de comparación.

En España hay menos cantares de gesta que en Francia, pero esto no prueba la capacidad menor de creación del pueblo hispánico, sino es reflejo de la agitación política del territorio. Es sugestivo que San Isidoro aconsejara que los jóvenes encuentran su esparcimiento sano en la evocación de los acontecimientos del pasado – lo que puede representar una pista de acercamiento a la cultura de aquel entonces. El paralelo más común que se suele hacer es entre *Cantar de Mio Cid* y *Chanson de Roland*: se observa que el primero estaba más cercano, cronológicamente, a los acontecimientos relatados (Rui Díaz muere en 1099 y en un lapso de 50 años ya tenemos fragmentos de su gesta); además el recurso a la fantasía es menos imprescindible que en el caso del autor francés: los españoles conocían de cerca a los moros, en cambio el público del juglar que recitaba *El Chanson de Roland* podía aceptar nombres pintorescos, de fantasía, como Esperevis, Escremiz, Falsaron, Malduit; los españoles sabían que los moros no adoraban ídolos como Mahumet, Tergevant, Apollin – el verismo es pues un rasgo mucho más destacado. Esto no significa que no aparezcan elementos de esta índole: el engaño de los judíos, el arcángel San Gabriel, la afrenta de Corpes. Las tres partes del poema (el destierro del Cid; la boda de las hijas; la afrenta de Corpes) ponen de relieve un buen conocimiento de los lugares de la acción de parte del autor (sea monje, sea juglar – Per Abbat, 1207, es casi con seguridad el copista y no el autor; de hecho apenas en 1789 Tomás Alonso Sánchez imprime el *Cantar*). También se refleja la visión típica de los cristianos del siglo XI: respetuosos ante el poder real, capaces de adquirir fama por sus obras, coexistiendo con los moros (sea en guerra como entablando relaciones de vasallaje – por ej. el Cid, desterrado por el rey Alfonso, se pone a servicio del rey moro de Zaragoza).

Una cronología cidiana nos aportará más detalles sobre el *cantar*: Nace Rodrigo Díaz en 1040 (aprox.) en seno de una familia de infanzones, en Vivar. A los 18 años, muriendo su padre, se traslada a la corte donde está educado junto al príncipe Sancho, y en 1063 lucha al lado del príncipe Alonso en la batalla de Graus frente a los aragoneses. Muere el rey Fernando I: Sancho hereda Castilla, Alfonso, León; García, Galicia y Portugal, Doña Urraca, Zamora; Doña Elvira, el sitio de Toro. El Cid es nombrado por el rey Sancho alférez real y ayuda a su señor en las luchas contra sus hermanos; cuando su señor muere, en 1072, en el cerco de Zamora (donde el traidor Vellido Dolfes había ayudado a doña Urraca), recibe el trono don Alonso. Los castellanos, conocedores de las relaciones incestuosas entre don Alonso y doña Urraca, sospechan que el primero había intervenido en la muerte de don Sancho: le exigen juramento que no sea así para reconocerlo rey (según las crónicas, el mismo Rodrigo, en su calidad de alférez,

había tomado el juramento en Santa Gadea de Burgos). En 1074 se casa con doña Jimena. En 1079 es enviado por el rey a cobrar los tributos que le debía el rey moro de Sevilla; éste está atacado por los moros de Granada, ayudados por el conde de Nájera y Rodrigo Díaz lo ayuda, por lo cual recibe regalos que van a envidiar los cortesanos del rey. También lo van a envidiar por sus éxitos en la campaña en el reino moro de Toledo de donde se lleva un buen número de cautivos. Por el chisme (el Cid de hecho había traído completo el tributo al rey), está desterrado. Se pone al servicio del conde de Barcelona y en seguida al rey moro de Zaragoza, llegando a ser jefe del ejército real de esta ciudad (empieza ya a ser llamado el Cid – señor). La amenaza de los almorávides lleva al rey Alfonso a reconciliarse con el Cid; le da tierra y le promete todas las tierras que es capaz de conquistar en el reino moro de Valencia. Don Alonso necesita su apoyo en la batalla de Aledo, el Cid no lo auxilia por estar ocupado con sus pretensiones de Valencia, por lo cual está desterrado de nuevo. El rey moro de Valencia que pagaba tributo al Cid está asesinado en 1092: el Cid empieza el sitio de la ciudad, con 8000 hombres. Dos años más tarde la ciudad capitula; el Cid reorganiza la vida de la ciudad y recibe aquí a su esposa y a las dos hijas, que se casan con miembros de las familias reales de Navarra y Cataluña. Muere el Cid en 1099. Tres años más tarde, Valencia está sitiada por los almorávides, Jimena pide auxilio al rey, que le da apoyo pero pierde la batalla y prefiere evacuar e incendiar la ciudad; Jimena vuelve con los restos del Cid, a Cardeña. Ya en 1110 se escribe *Gesta o Historia Roderici*, crónica latina de los hechos cidianos.

El *Cantar de Mio Cid* empieza con el destierro de Rodrigo, acentuándose el papel desempeñado en él por los malévolos y enemigos. Falta la primera página y dos otras en la mitad en el manuscrito de Per Abbat (3750 versos): el destierro empieza en 1081 y dura 13 años. Se narra la formación del ejército que va a acompañar al Cid, la entrada en Burgos (la niña de 9 años), el episodio de los judíos Raquel y Vidas, la entrada en Toledo, reino moro, la batalla contra los moros en Castejón, el rumbo a Zaragoza. La parte siguiente, la boda de sus hijas, está relacionada con la conquista de Valencia, el perdón del rey en cuanto a Doña Jimena, doña Elvira y doña Sol y las trampas de los infantes de Carrión. En la tercera parte, la afrenta de Corpes, consta el episodio del león (inventado para poner de manifiesto la cobardía de los infantes y la valentía del Cid), la venganza de los infantes, la venganza del Cid (que acude a la justicia del rey y pide el castigo así como la devolución de las dos espadas, Colada y Tizona) y el torneo que celebra la boda de las hijas con los reyes de Navarra y Aragón. Las últimas estrofas hacen constancia de la muerte cristiana del Cid.

La métrica: verso dividido en dos hemistiquios por la cesura (los versos no son regulares: 17-18 sílabas) que riman en asonante (tetrástrofo monorrímo). Una lengua flexible (el siglo XII), pero sin fijar todavía. Como elemento relacionado más bien con el estilo juglaresco que con la historia de la lengua, la presencia de la e final (v. versos 15-30, la entrada en Burgos). En esta lengua bien se pueden caracterizar los personajes, aunque sus psicologías carecen de tensiones o sutilezas, sino expresan más bien el lugar que ocupan en la sociedad. Don Rodrigo Díaz de Vivar – “cumplido y leal”: “Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!”. Del ejército del Cid se destacan Alvar Fáñez (Minaya), “el esforzado”, el brazo derecho del Cid y Martín Antolínez, hábil, diplomático (el Ulises burgalés). Pedro Bermúdez es igualmente un amigo firme, hombre de acción, de poco hablar y mucho actuar. Al polo opuesto están los Infantes de Carrión, Fernán y Diego González, codiciosos, hombres de salón y no de guerras, envidiosos, indignos de cualquier buena obra (figuras caricaturescas). Doña Jimena es un ejemplo de virtud femenina; las hijas, doña Elvira y doña Sol son figuras más bien pasivas. Se debe observar también la exactitud de los detalles exactos (ningún otro cantar de gesta no tiene tanta precisión en las fechas como éste).

Además, su equilibrio entre el plano narrativo, dramático y lírico lo convierte en una obra de gran valor literario, inspiradora de obras literarias durante los siglos (s. XIV – *Cantar de Rodrigo*; s. XIII-XVI: romances; Siglo de Oro: Juan de la Cueva, Guillén de Castro (*Las*

mocedades del Cid), Lope de Vega); s. XIX: Hartzenbusch, Zorilla; Rubén Darío; generación del '98: Manuel Machado, Eduardo Marquina; en la literatura extranjera – Corneille y Hugo).
Lectura (facultativa) del episodio del león (v. 2278 – 2310).