

SOBRE LA CRÍTICA DEL *MIO CID*: PROBLEMAS EN TORNO AL AUTOR (1750-1970)

Durante más de doscientos años el *Cantar de Mio Cid* se ha estudiado, interpretado y discutido detalladamente. Innumerales investigadores, fuera y dentro de España, han procurado resolver sus problemas y descubrir los secretos de su arte¹. Se ha enriquecido enormemente así, con tantas obras y desde tan diversas perspectivas, el conocimiento del poema.

En este estudio², nos proponemos delinear las corrientes críticas, en relación con los diversos problemas que sobre el autor del *Cantar* se han planteado, apuntar los fenómenos en ellas más determinantes, mostrar sus métodos, enumerar las teorías más autorizadas, y destacar, por último, a los autores que de una manera más sobresaliente han intervenido con su estudio.

I. ¿Autor anónimo o autor conocido?

Sarmiento, entre 1745 y 1750, fue el primero en reducir la función de Per Abat a la de copista ("El códice que pasa por original se conserva en el Archivo del Concejo de Vivar. Escribióle P. Abad") [Ap. 197, pp. 151-152] y el primero en establecer el carácter anónimo del poema, considerándolo como uno de los antiguos romances compuestos por

¹ Sobre el nacimiento y desarrollo de la crítica cidiana, véase nuestra tesis doctoral, *Historia de la crítica sobre el Poema de Mio Cid (1750-1968)*, presentada en la Universidad de Case-Western Reserve, Cleveland, Ohio, en junio de 1969.

² Para evitar excesivas notas de pie de página, damos al final de este trabajo un apéndice alfabético numerado de la bibliografía utilizada. Referencias a la misma se indicarán en el texto (y a veces en las notas). Los números que vienen entre corchetes después de la abreviatura Ap., corresponden al Apéndice, seguidos —cuando sea necesario— de una indicación de la página exacta. Revisamos y añadimos una parte (Cáp. II) de la tesis arriba mencionada.

“ignotos autores, los juglares” [Ap. 196, núms. 550-552]. Tomás Antonio Sánchez, en 1779, se dedicó a justificar la afirmación de Sarmiento, y a resolver las dudas que pudieran presentarse. Saliendo al paso a la afirmación del manuscrito conservado (“Per Abat le escribió”), asegura Sánchez que “en aquellos tiempos escribir se solía usar por copiar, y fer o facer por componer”. Concluye, por eso, “que no parece que Per Abat fue el autor, sino el copiante de este libro [*el Poema*]” [Ap. 193, I, p. 221]. El Abate Di Giovanni Andrés (1782) aceptó la posición y la mantuvo [Ap. 1, I, pp. 277-279].

En 1780, sin embargo, se opuso Rafael Floranes a la teoría, atribuyendo a Per Abat la composición del *Poema*. Rechaza primero las argumentaciones de Sánchez (“tanto se indicaba la composición de un libro con la palabra escribir que con la voz facer o componer. Y lo cierto es que desde entonces quedó en uso llamar escritores a los autores y no factores o compostores”), y reforzando su posición identifica incluso a Per Abat³ con uno de los poetas de la corte

³ Muchos autores han intentado identificar al Per Abat del explicit del poema (“Per abbat le escribió en el mes de mayo / En era de mill e CC... XLV años”), fijar la época en que fue manuscrita la versión conocida y establecer cuándo se puso por escrito, por primera vez, el *Cantar*, y cómo éste se nos ha transmitido —por tradición oral o (y) por tradición manuscrita— a lo largo de los siglos XII-XIV. Según el padre Sarmiento, el códice del *Poema* fue escrito por “P. Abad, que era Abad de Cardeña o de Arlanza, o de Silos, en la era de 1245 o en el año de 1207 por mayo” [Ap. 54, pp. 151-152]. Sánchez, en 1779, creyó que Per Abat, el copista del poema, “era acaso un monje benedictino, a no ser que abbat sea apellido” [Ap. 193, I, p. 221]. Floranes, en cambio, para dar a la obra la fecha 1245 (fecha anotada, según él, por el explicit), afirmó que Per Abat, el autor del poema, era nombre: el mismo Per Abat que aperece como poeta del rey Fernando III en el *Repartimiento de Sevilla* (1253) [Ap. 77, pp. 358-362]. Pascual de Gayangos [Ap. 84, I, pp. 493, 496], Dozy [Ap. 69, II³, pp. 84-85], Joaquín Costa [Ap. 50, pp. 78-80], y el italiano Restori [Ap. 170, p. 29] apoyaron la opinión de Floranes. Ángel de los Ríos y Ríos [Ap. 182] y Rudolph Beer [Ap. 21], por su parte, identificaron al copista Per Abat con el clérigo de San Juan de Burgos (1224); y Ferotín vio en Per Abat un enfermero de Silos [cf. Ap. 129, I, p. 18]. Wolf, Bello, Hinard, Milá, Menéndez y Pelayo, Fitzmaurice-Kelly, Menéndez Pidal, Bertoni, Blasi, Crocetti, Battaglia, Castro, Huerta, Riquer, Alonso, Richthofen, Horrent, etcétera, afirman que Per Abat es nombre frecuentemente mencionado en los documentos de los siglos XIII y XIV; que todo intento de identificación es, por ello, arbitrario e

de Fernando III: "En el repartimiento de Sevilla del año 1253 que puso Espinosa en la Hist. de aquella ciudad. Part. 2, pág. 10, col. 2, hay hecho repartimiento entre otros a

inconvincente; y que el explicit es del copista —Per Abat— del *Cantar*, no del autor, que es anónimo. No se ha discutido mucho sobre la fecha en que fue manuscrito el poema conservado. Casi todos los estudiosos concuerdan en que fue copiado en el siglo XIV, exactamente en 1307, por un tal Per Abat que hizo su copia teniendo a la vista un texto más antiguo, puesto al dictado a finales del siglo XII o comienzos del XIII [Ap. 143], o en 1207 [Ap. 96]. Sólo unos cuantos autores (Sarmiento, Amador de los Ríos, Dozy) creyeron que se copió el cantar en 1207 [Véase, en relación con el papel de Per Abat —¿copista del XIII o copista del XIV?—, [Ap. 96, pp. 275-282]. No se ha podido establecer con seguridad cuándo el *Cantar* se dictó por primera vez, para ser escrito. Menéndez Pidal sostiene que fue manuscrito a finales del siglo XII, más bien que a comienzos del XIII o del XIV [Ap. 143]. Horrent, por su parte, opina que se dictó en 1207 [Ap. 96 y Ap. 97]. Lord y su escuela, en cambio, creen que el poema es una obra de composición oral, y que se dictó durante cada una de sus recitaciones [Ap. 118 y Ap. 3]. Si esto fuera así (si, de acuerdo con Lord, el *Mio Cid* hubiera sido escrito durante cada una de sus "performances"), sería extremadamente imposible explicar cómo, entre las tantas recitaciones y los tantos dictados correspondientes, nos ha llegado sólo uno, el de Per Abat. Hay que desechar, por lo tanto, toda teoría que no admita la tradición oral y escrita de las canciones de gesta. Lord y su escuela afirman que no hay transmisión oral, sino creación y composición oral. [Cf., en contra de esta teoría, Ap. 143]. Si el poema conservado, sea refundición de un texto original ideado hacia 1105 [Ap. 141], sea refundición de un cantar que a su vez refundía una obra más antigua [Ap. 97, Ap. 143], fue creado hacia 1140 y su única copia existente data del siglo XIV, ¿cómo ésta procede de aquél? ¿Se ha transmitido el *Cantar* oralmente o por medio de manuscritos? Los primeros investigadores del códice afirmaron que Per Abat lo copió en 1307, sin servirse de ninguna otra copia o manuscrito, sino sólo de su infiel memoria, pues lo había oído una o varias veces de boca de los juglares. Así explicaban Cornu [Ap. 45 y Ap. 46] y Restori [Ap. 171] las aparentes irregularidades métricas del *Mio Cid*. Lidforss, por el contrario, creyó, en 1895, que entre los varios manuscritos del *Cantar* hubo uno hecho al dictado, quizá el mismo actual (LIDFORSS, *Los Cantares de Myo Cid* (Lund, 1895, p. 98). Menéndez y Pelayo, poco después, rechazó la tesis de Cornu y Restori, sosteniendo que la copia de Per Abat "deriva del poema original transmitido por una serie de copias más o menos estragadas, y no se apoya, como algunos han creído, en la tradición oral de los juglares" [Ap. 144, I, p. 136]. Menéndez Pidal defiende la tradición (transmisión) oral y escrita de los cantares de gesta de Castilla. En 1908 combate la tesis de Cornu, asegurando que la copia de 1307 no procede de un dictado de la memoria de Per Abat, sino de varias copias manuscritas de un dictado mucho más antiguo (de finales del XII). Per Abat hizo su copia teniendo a la vista ese antiguo manuscrito [Ap. 129, I, pp. 28-30; Ap. 143, pp. 215-217]. De 1924 a 1966 don Ramón, refiriéndose a los juglares de la épica románica, ha afirmado que, en general, los

Pero Abad, Chantre de la Clerecía real, o real capilla del Rey, cuyo nombre Chantre quería decir lo mismo, entonces, que cantor, o Maestro de capilla o música. Tengo para mí que no fue otro el autor de nuestro poema" [Ap. 77, pp. 358-360].

La tesis de Floranes, sin embargo, se olvida en el XIX; sólo Florencio Janer [Ap. 103, p. 15, n. 2], Fernández Espino, Joaquín Costa [Ap. 50, p. 76], y Antonio Restori [Ap. 172, p. 261] la repiten a finales de la centuria. Espino, indicando la semejanza entre el explicit del *Cantar* y el del *Libro de Alexandre*, suministra nuevos argumentos en su apoyo: "Si se concede, y es razón, a Juan Lorenzo Segura de Astorga la gloria de ser el compositor del Alejandro, no puede negarse a Pedro Abbat el mismo título respecto al poema del Cid" [Ap. 74, pp. 47-50].

En realidad la teoría de Sarmiento y de Sánchez es la que prevalece a lo largo del siglo: la propugnan, aunque sin aportar nuevas argumentaciones para sustentarla, el poeta Quintana (1808), Henry Hallam (1822), Dozy (1849), Ticknor (1849), Damas Hinard (1858), Fernando Wolf (1859), Amador de los Ríos (1863), Puymaigre (1888), Fitzmaurice-Kelly (1898).⁴

largos poemas narrativos como el *Mío Cid* se transmitían por medio de la tradición oral (la fiel memoria juglaresca) [Ap. 143, p. 219], a veces ayudada de algún recurso mnemotécnico [Ap. 143, Ap. 185, Ap. 19] o de la escritura: "Existía otra poesía juglaresca tradicional, productora de relatos épicos algo extensos, que no sólo se transmitían oralmente, sino a veces ayudándose de la escritura" [Ap. 137, p. 348]. El viejo *Poema* se difunde oralmente, y quizá con la ayuda de algún recurso mnemotécnico, desde finales del siglo XI hasta finales del XII (después de la refundición de Medinaceli); su tradición oral y escrita —a la vez— comienza a finales del XII y llega hasta el XIV [Ap. 96, Ap. 97, Ap. 143]. Albert Lord [Ap. 118], Harvey [Ap. 90], Deyermond [Ap. 65] y Aguirre [Ap. 3] han vuelto a la tesis de Cornu y Restori, sosteniendo que el *Poema* conservado procede de un texto dictado, de composición oral. Cf. EDMUND DE CHASCA [Ap. 59]. Sobre los varios problemas de la creación y transmisión de los cantares de gesta medievales, sus diferencias y analogías con otras epopeyas (la griega, la yugoslava, la turkmena, la rusa, etcétera), consúltense los autores siguientes: Aguirre, Aubrun, Battaglia, Bowra, Celaya, De Chasca, Delbouille, Deyermond, Harvey, Horrent, Le Gentil, Lord, Louis, Menéndez Pidal, Notopoulos, Richthofen, Riquer, Robson, Rychner, Siciliano, Viscardi, Zirmunsky.

⁴ JOSÉ QUINTANA, *Poesías selectas castellanas*, Madrid, 1808 (BAE, XIX),

De modo semejante triunfa en el siglo xx la teoría iniciada por Sarmiento. Menéndez y Pelayo [Ap. 144, I, pp. 121-141; VI, 271-276] y Ramón Menéndez Pidal [Ap. 129, pp. 309-334] la consagran, y la apoyan en el carácter anónimo de la épica castellana.⁵ Menéndez Pidal, al establecer

p. 3; H. HALLAM, *View of the State of Europe during the Middle Ages*, London, 1822, p. 554; L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Orígenes del teatro español*, Madrid, 1830, p. LII; A. BELLO [Ap. 24, VI, p. 266]; DOZY [Ap. 69, pp. 85-86]; HINARD [Ap. 93, pp. XII-XVIII]; WOLF [Ap. 218, I, pp. 57-59]; RÍOS [Ap. 181, III, pp. 132-133, 157-158]; PUYMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans*, Paris, 1888, I, p. 154; FITZMAURICE-KELLY [Ap. 75, pp. 47-51].

⁵ Según las diferentes posturas críticas, se han aportado diversas razones para explicar la general anonimidad de las canciones de gesta medievales. La escuela tradicionalista dirigida por Menéndez Pidal sostiene que el anonimato del cantor épico es una característica propia de su personalidad artística. Afirma, además, que el arte de los cantares de gesta es esencialmente un arte juglaresco, tradicional colectivo, popular, oral y anónimo. La obra del juglar épico, como indicamos, se transmite, en su origen, oralmente, propagándose de generación en generación; se recrea y se renueva constantemente gracias a la vital labor memorista de juglares transmisores y de juglares refundidores. Los primeros repiten el poema prototipo colectivo y tradicional, operando sobre éste una recreación conservadora, producto de la memoria recreativa. Los segundos reaniman la canción cuando, a fuerza de repetirse, se ha hecho ya vieja, y renuevan algo de ella, principalmente el desenlace. De ahí que los anónimos cantores memoristas y refundidores sean la vida de la canción tradicional: "El canto épico vive en variantes y se rejuvenece y crece en refundiciones" [Ap. 137, Ap. 139, Ap. 143]. Los cantores de *Mio Cid*, como el resto de los juglares épicos medievales de Occidente, se sumergen en la colectividad, se quedan anónimos; no buscan, como en el caso de los poetas líricos o de los clérigos, la gloria personal de autoría, porque lo que cantan y recitan para el público —las hazañas de un héroe histórico y mítico a la vez [Ap. 16]— no es exclusivamente suyo, sino que pertenece a la tradición oral colectiva, a la comunidad, a todos. Muchas veces, escribe Menéndez Pidal, la obra del juglar épico no es más que una refundición de un canto anterior también anónimo (éste es el caso del *Poema* conservado, y de la *Chanson de Roland* de Oxford) [Ap. 137, pp. 351-353; Ap. 139, pp. 463-466; Ap. 143]. Dice Chadwick: "However inventive he [el juglar] may be, he seems to be regarded as reciter or artist rather than an author" (cf. Bowra, *Heroic Poetry* (London, 1952), p. 404); y Bowra añade: "The anonymity of oral poetry is easily explained. Each poem has one existence, when it is recited, and then the audience knows who the poet is. He has no need to mention his name in his poem since it is familiar to those who listen to him and are the only people who matter on each occasion. He does not foresee a time when his poem will be written down and people will wish to know the author's name. Oral poets make no claim to copyright" [Ap. 28, pp. 404-405]. A los tradicionalistas se oponen los individualistas, negando la tradición oral juglaresca. Bédier y sus discípulos (Siciliano, Delbouille,

las diferencias entre juglares épicos y líricos, da nuevo vigor a las viejas argumentaciones: "De los juglares épicos . . . no conservamos ni un solo nombre propio, ni una sola anécdota que nos revele una fisonomía o nos ayude a comprender una obra; siempre esos juglares serán para nosotros figuras anónimas, de cuya vida y carácter apenas nada llegaremos a conocer a través de sus obras de tono objetivo e impersonal; siempre quedarán para nuestra curiosidad como un grupo de sombras quietas y taciturnas, frente a la vocinglera reunión de los juglares de la lírica, tan bullente de vida, de expresión y de individualidad" (pp. 309-310).

Ésta es la teoría de nuestro tiempo, la que innumerables críticos mantienen: Américo Castro (1935-1954), Blasi (1938), Aubrey Bell (1938), Dámaso Alonso (1944), Pedro Salinas (1945), George Cirot (1945-1946), Eleazar Huerta (1948), Manuel de Montolío (1949), Erich von Richthofen (1944-1964), Stephen Gilman (1961), etcétera.⁶ Sólo

McMillan, Viscardi, etcétera) no admiten la existencia de un arte épico, tradicional y anónimo. Afirman que los cantares de gesta, obra de autores doctos y eruditos, comienzan y acaban con el autor individuo, con el poeta; que el anonimato sólo toca a producciones inacabadas; y que si una obra de valor es anónima, lo es por puro accidente. La crítica individualista rechaza la tradición oral de la épica, sosteniendo que ésta se transmite mediante los manuscritos [Ap. 60, Ap. 61, Ap. 63; véase también DUNCAN McMILLAN, "A propos de traditions orales", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, pp. 67-71]. Perry, Lord y su escuela, aunque defienden la tradicionalidad y oralidad de la épica románica y de la de los yugoslavos, se separan de la postura pidaliana al afirmar que no hay transmisión, sino creación y composición oral [Ap. 118, pp. 5, 13, 101, 152]. En cuanto al anonimato, Lord dice que es "una ficción, pues el cantor tiene nombre" (p. 101). Aguirre se funda en Lord y otros oralistas; y explica así el anonimato de las gestas medievales: "El que el nombre del juglar no aparezca en los manuscritos épicos que se conservan se debería simplemente a que él nunca escribió su obra. Por otra parte, lo mismo que los poetas épicos yugoslavos contemporáneos, el juglar castellano no se consideraría autor de sus cantares, sino simple narrador de los mismos, que cada narración implicaba una nueva creación en cuanto a la composición, aunque no, en principio, en cuanto a la historia misma" [Ap. 3, p. 16].

⁶ A. CASTRO [Ap. 32, pp. 7-20, y Ap. 34, pp. 264-281]; BLASI [Ap. 27, pp. 88-102]; BELL [Ap. 23, p. 28]; D. ALONSO [Ap. 4, pp. 69-111]; SALINAS [Ap. 191, pp. 27-44]; HUERTA [Ap. 101, p. 9]; MONTOLÍO, *Historia de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1949, I, p. 330; RICHTHOFEN [Ap. 175, p. 17]; GILMAN [Ap. 86, p. 80], y muchos otros.

Nicola Zingarelli [Ap. 220, p. 173] y Antonio Ubieto Arta [Ap. 209, pp. 168-170] han sostenido últimamente la teoría de Floranes, y han atribuido a Per Abat la autoría del *Poema*.⁷

⁷También Leo Spitzer, en 1945, parece ver en Per Abat el autor del *Poema*, pues dice que "el moro del romance de Abenámbar se vuelve casi juglar, cantando como un Pero Abad, no la historia del Cid, sino de Granada" [Ap. 204, p. 65]. En 1948, sin embargo, Spitzer atribuye el *Cantar* a un genial poeta de Medinaceli [Ap. 205, pp. 105-117]. Dieciséis años después, José Sanz y Díaz [Ap. 195] acepta las nuevas conclusiones de Menéndez Pidal a favor de dos poetas-juglares del *Mio Cid*, pero no deja de mencionar la tesis (sustentada por Carlos Arauz de Robles y por otros escritores molinenses) de que Per Abat nació en tierras del antiguo señorío de Molina, y que, por su conocimiento geográfico y topográfico de las tierras descritas en el poema, pudo muy bien ser el autor de éste. Últimamente Aguirre ha aplicado al *Cantar* las teorías perrilordianas (sobre la composición oral de la épica), y, fundado en una gran cantidad de noticias proporcionadas por críticos anteriores (Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Jean Rychner, James Notopulus, Italo Siciliano, Jules Horrent, Maurice Bowra, Maurice Bowra, S. G. Kirk, Albert Lord, etcétera), adelanta la posibilidad de que el *Poema* fuera una obra de composición oral, y se inclina por creer que "un juglar que, sin sentido alguno de la métrica escrita, se puso a escribir una representación del CMC. Ese juglar quizá fue un tal Pedro Abad" [Ap. 3, pp. 38-39]. Si se acepta para la épica castellana la tesis de la composición oral, dice Aguirre, muchas de las dificultades que presentan los cantares de Castilla, y el *Mio Cid* en particular, pueden ser muy fácilmente resueltas. En el caso de la irregularidad métrica del *Cantar*, por ejemplo, las diversas teorías emitidas para explicarla resultan innecesarias, "si se tiene en cuenta la sugerencia de Lord de que el mismo presenta todas las características de un texto dictado" [*ibid.*, pp. 26-27]. L. P. Harvey [Ap. 90] y Alen David Deyermond [Ap. 65], como hemos dicho, parecen aceptar esta hipótesis. Sin embargo, Robert Hall [Ap. 87] y Menéndez Pidal [Ap. 143] rechazan la anterior tesis. Don Ramón defiende que la irregularidad métrica del *Cantar* no se debe a la transmisión oral, pues es "imposible pensar que quien conserva en la memoria 4 000 versos los recuerde uniformemente mal"; y añade que "nunca la transmisión oral deteriora tanto un metro regular". Concluye rechazando las argumentaciones de sus oponentes y reafirmando su antigua postura: "La irregularidad métrica es normal en la poesía castellana más antigua; en la épica se prolonga hasta el siglo xv, y la épica anglonormanda y francoitaliana son igualmente irregulares" (p. 217). Si en realidad el *Poema* se compuso durante la recitación, y si es verdad que, según Rychner, "l'exemple de presque toutes les littératures épiques nous incite à croire que les chansons de geste ont été, dans leur plus ancienne époque, transmises, et parfois même composées oralement" [Ap. 188, p. 35], ¿cómo se explica el hecho de que toda la producción épica castellana conservada siga un metro irregular? Y ¿por qué en España se conserva siempre el anisosilabismo, mientras que en Francia encontramos, por lo general, un metro isosilábico?

Conviene señalar, por último, que algunos críticos han intentado identificar al autor del *Mio Cid*. Manuel Alonso atribuyó el poema en 1943 al Canciller Diego García, natural de Campos, sobrino de Santo Domingo de Guzmán⁸ [Ap. 7, p. 98]; y Manuel Laza Palacio creyó, en 1964, que Domingo Gonzalo-Gundisalvo sería probablemente "autor no sólo de la Crónica de Alfonso VII con su poema de Almería", sino también del *Cantar de Mio Cid* [Ap. 110].

II. ¿Clérigo o juglar?⁹

Aunque poco, algo se dijo en el siglo XVIII sobre las circunstancias históricas y culturales del autor del poema:

⁸ Diego García de Campos fue clérigo; hizo viajes por Francia; fue hombre estudioso y culto *plurima legi*. Fue, además, canonista *in utroque*, y fue poeta. Don Diego era natural de Campos, pero se crió en Calaruega, no muy distante de San Esteban de Gormaz. Núñez Marqués [Ap. 156] y Palacios Madrid [Ap. 162] no excluyen tampoco la posibilidad de que Diego García escribiera el poema hacia 1165.

⁹ Se ha querido averiguar también quiénes fueron (¿los clérigos o los juglares?) los primeros en practicar el arte de los cantares de gesta, establecer qué tipo de persona debió de ser el cantor épico medieval y fijar las cualidades personales y culturales que le rodeaban. La crítica individualista sostiene que la canción de gesta nace con los textos conservados; que sus antecedentes, si los hay, no constituyen una producción épica de valor artístico; y que es la obra de poetas doctos: los clérigos. Éstos fueron los primeros poetas de las literaturas románicas e iniciaron a los juglares en el uso del arte épico. Esta escuela cree que los dos géneros narrativos, el de clerecía (vidas de santos) y el de juglaría (cantares de gesta), son obra exclusiva de los monjes. El espíritu de la epopeya medieval, dice el individualismo, es religioso y eclesiástico; y el verismo épico (la realidad histórica que emana de las canciones de gesta: hechos y personajes históricos, exactitud geográfica, etcétera) procede de los anales y las crónicas —fuentes escritas—, que los monjes consultaban antes de escribir sus obras [Ap. 20, Ap. 220, Ap. 28]. Los tradicionalistas —Menéndez Pidal y su escuela—, por el contrario, defienden que las canciones de gesta nacen con la lengua misma. Afirman la existencia de una época primitiva anterior a los textos conservados en la que hubo una poesía narrativa latente y tradicional, y en la que los juglares (cantores y recitadores ambulantes) eran los únicos poetas que recreaban épicamente a los hablantes de la lengua romance. Estos juglares fueron los verdaderos creadores de las literaturas romances, los que iniciaron a los clérigos en el uso de la lengua vulgar. Los cantores de gesta no se inspiran en fuentes librescas, sino en leyendas y tradiciones orales; el espíritu épico que los anima no es monás-

juglar le llamó Sarmiento [Ap. 196, núms. 548-550]; Floranes, Chantre de la capilla de San Fernando [Ap. 77, pp. 359-360]; amigo o admirador del Cid, el Abate Di Giovanni [Ap. 1, I, p. 278].

tico, sino más bien caballeresco, profano y antieclesiástico [Ap. 137, pp. 358-359]. El verismo épico del *Cantar*, por ejemplo, no procede de anales ni de las crónicas, sino que deriva de la coetaneidad de los hechos narrados. Menéndez Pidal cree que la acción clerical, en esa época primitiva, es impensable, pero no imposible: "El poeta no juglar, poeta profesional, clérigo o lego, que desecha el anónimo y declara su nombre, aparece en Francia en el siglo XII." En España, un siglo más tarde, Gonzalo de Berceo (primer poeta clérigo castellano que declara su nombre) se llama a sí mismo juglar, y usa elementos y fórmulas de los juglares épicos en sus obras religiosas [Ap. 139, pp. 422-423]. El tradicionalismo hace distinción entre esa época remota y la de los textos conservados. En aquélla el arte de los cantares de gesta era realizado "por anónimos juglares, legos acaso influidos indirectamente por la cultura eclesiástica" [*ibid.*, p. 424]. Por falta de noticias biográficas y de datos concretos, ha sido muy difícil a la crítica descubrir la personalidad de los cantores épicos medievales y establecer con cierta seguridad las circunstancias histórico-culturales en que vivían. En realidad podemos decir, con Menéndez Pidal [Ap. 137, pp. 240-243] y con Pierre Le Gentil [Ap. 111, pp. 117-120; Ap. 115, pp. 138-139], que los juglares de gesta, por su anonimato, evitan el acercamiento de la psicocrítica moderna. En cuanto a los juglares del *Mio Cid*, se ha podido decir que eran poetas ambulantes y aficionados a los viajes; se ha podido precisar, además, el tipo de lenguaje (el ilustre dialecto mozárabe) utilizado por los cantores de San Esteban y de Medinaceli. Se ha probado también que el arte del *Cantar* se apoya en una tradición juglaresca anterior; que sus autores son conscientes de su propósito artístico; que saben de guerra, de indumentaria militar, de vida cortesana, de costumbres feudales; y que conocen la liturgia y el ambiente monacal. [Cf. Ap. 137, pp. 258-263; Ap. 142, pp. 140-144; Ap. 32; Ap. 16; Ap. 132; Ap. 165; Ap. 198]. Según Menéndez Pidal, "juglares eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura [relatos épicos], o con charlatanería, o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, etcétera" [Ap. 129, p. 3]. Las *Partidas* proporcionan otras noticias referentes a los juglares épicos medievales; recomiendan, por ejemplo, que éstos "non dixiesen otros cantares sinon de gesta e que fablasen de fecho de armas" [historias de carácter épico]. En principio, pues, no hay duda de que el cantor de gesta "fue un fenómeno artístico-social, que necesitó incluso de la atención del legislador" [Ap. 3, p. 14]. Para llegar a algunas conclusiones sobre el arte, la personalidad, el ambiente y la cultura de los juglares medievales, la crítica ha acudido a otras epopeyas orales conocidas (griega, yugoslava, turkmena, rusa, etcétera). M. Murko, Milman Perry, Albert Lord, Maurice Bowra y otros eruditos del siglo XX nos informan de que los poetas orales contemporáneos son, en su mayoría, analfabetos; que han aprendido una técnica y un estilo orales con mucho trabajo; y que tienden a la improvisación. Estos cantores com-

Es en el XIX, con todo, cuando sobre las distintas afirmaciones se levanta consistente una teoría: se atribuye a un juglar el poema, a un juglar ambulante, dedicado a cantar y recitar ante el pueblo las gestas del héroe. Andrés Bello, José Pidal, Damas Hinard, Amador de los Ríos, Milá y Fontanals, Frank Korbs, Fitzmaurice-Kelly, Gastón París, Ducamin, confirman la teoría; teoría que, sin competidores, continúa a lo largo del siglo.¹⁰

ponen al mismo tiempo que recitan y actúan ante el público: "Our oral poet is a composer... a composer of tales. Singer, performer, composer, and poet are one under different aspects but at the same time" [Ap. 118, p. 13]. El analfabetismo es la primera característica del cantor oral, pues el libro es su principal enemigo (BOWRA, *Primitive Song*, New York, 1960, p. 42). Sin embargo, el poeta oral, dice Lord, puede pertenecer a cualquier grupo social, lo cual no excluye ni incluye a los clérigos; y hay casos en que el cantor oral es literato e intelectual [Ap. 118, pp. 20, 109]. Gracias a las investigaciones de esos eruditos, la crítica de la épica románica ha podido establecer semejanzas y diferencias entre el juglar medieval y el cantor de la llamada "epopeya viva". Señala atinadamente Le Gentil que las analogías generales no conducen nunca a identidades perfectas. Todas las literaturas épicas poseen algunos caracteres comunes, pero los cantares de gesta medievales difieren en mucho de la epopeya homérica o de la yugoslava, por ejemplo [Ap. 115, p. 137; véase también Ap. 143, pp. 197-213; Ap. 59, pp. 77-94]. Las analogías nos dicen que los juglares medievales, como los cantores yugoslavos, son verdaderos poetas; que utilizan unos temas, unos tópicos comunes a todos los juglares de una época [Ap. 3, Ap. 28, Ap. 67, Ap. 118, y Ap. 143]; que usan una técnica y un estilo orales [Ap. 19, Ap. 28, Ap. 58, 6; Ap. 119]; y que son, en general, analfabetos y anónimos, aunque "la autoría asoma vergonzante en Yugoslavia y aparece consagrada por escrito en Turkmenia" [Ap. 143, p. 213]. Las diferencias nos hacen ver que, en realidad, estamos delante de dos tipos de poesía épica muy distintos: la medieval se caracteriza por el anonimato, por su fidelidad a la tradición oral anterior, por su sentimiento de colectividad [Ap. 143, pp. 195-225]; la de los cantores orales modernos, en cambio, se caracteriza por su improvisación, por la poca fidelidad a la tradición precedente [*ibid.*, pp. 200-220]. La escuela de Menéndez Pidal y la de Perry-Lord, a pesar de sus diferencias, consideran al juglar medieval y al cantor oral moderno como verdaderos autores y artistas [Ap. 16, Ap. 58 y Ap. 139]. Ya no puede negarse al juglar medieval, como hacen Rychner [Ap. 188, pp. 13-17] y Delbouille [Ap. 63], el nombre de "poeta" ni puede rebajarse su arte; arte juglaresco y oral, pero tan literario y tan poético como el arte escrito [Ap. 118, pp. 134-141; Ap. 58, pp. 22-27].

¹⁰ BELLO, *Obras*, VI, pp. 259-344; PIDAL [Ap. 167, pp. XII-XXVI]; HINARD [Ap. 93, p. XVIII]; RÍOS [Ap. 181, pp. 210-214, n.]; MILÁ Y FONTANALS [Ap. 148, pp. 359-406]; KORBS [Ap. 106, p. 63]; FITZMAURICE-KELLY [Ap. 75, pp. 47-51]; G. PARÍS [Ap. 163, pp. 322-326]; DUCAMIN [Ap. 70, pp. 372-378].

En 1898 una nueva teoría se desarrolla. En efecto, Rudolph Beer, apoyándose en el papel que Cardeña juega en el *Cantar*, establece que sólo un monje de su monasterio pudo haberlo escrito; monje, culto y poeta, que para honrar y enriquecer a Cardeña escribiría [Ap. 21, pp. 1-45]. Tesis ésta que asombró a los críticos, y que dio lugar inmediatamente a réplicas y a contrarréplicas. Ducamin se dedicó en 1899 a rebatirla [Ap. 70, pp. 372-378]. Apuntó lo que de inconveniente tiene el exagerar por doscientos versos el papel de Cardeña en el poema; papel que, por otra parte, la misma historia atribuye a San Pedro, y que el autor, fuera monje o no lo fuera, no podía negar al monasterio. Afirmó que un clérigo de Cardeña no hubiera dedicado ciento veinticinco versos al engaño de Raquel y Vidas,¹¹ y que se debe

¹¹No es nueva la tesis que ve en el ardid de las arcas de arena la manifestación de un sentimiento antisemita. Andrés Bello fue el primero en interpretar así el episodio: "Esta historieta de las arcas fue inventada sin duda para ridiculizar a los judíos, clase entonces muy rica, poderosa i odiada" [Ap. 24, II, pp. 210-211]. Esta misma tesis mantienen, entre otros, Pedro Corominas [Ap. 48, pp. 247-248] y Giulio Bertoni [Ap. 25]. Menéndez y Pelayo (1903), Menéndez Pidal (1913), Karl Vossler (1924), Américo Castro (1935), y Dámaso Alonso (1944), no ven en el episodio ningún propósito antijudío. El primero afirma que el ardid debió de ser una "treta chistosísima" para los oyentes del poema [Ap. 144, VI, p. 262]. Menéndez Pidal se dedica a combatir la tesis expuesta por Bello, sosteniendo que ese engaño no revela ningún desprecio por los judíos Raquel y Vidas. Se apoya en el verso 1436 del *Cantar* ("por lo que avedes fecho buen cosiment y avrá") que indica, según él, que el Cid pensaba recompensar a Raquel y Vidas; y cree, por último, que el no haberse verificado la promesa de pago expresamente en el poema se debe a olvido del juglar [Ap. 126, pp. 35-36]. Vossler apoya la tesis de don Ramón: "Los moros, lo mismo que los judíos burgaleses Raquel y Vidas, engañados por la treta del Cid, desempeñan un papel puramente pasivo. Son tratados, tanto por el poeta como por el protagonista, sin ninguna clase de odio, en incluso con cierta benevolencia" [Ap. 217, p. 14]. Castro [Ap. 322] y Alonso [Ap. 4], por su parte, destacan el aspecto cómico del incidente y ponen de relieve la técnica casi picaresca del autor. Hacia 1946, sin embargo, George Cirot, aunque no se opone a la tesis pidaliana, cree que el episodio no deja de revelarnos una cierta atmósfera antisemita [Ap. 41, p. 174]. Leo Spitzer, en 1948, rechaza la tesis de Menéndez Pidal, y niega los presupuestos (promesa de pago y descuido del juglar) en que don Ramón se apoyaba. Se fija en lo que Alvar Fáñez dice a los judíos cuando éstos reclaman la deuda ("Yo lo veré con el Cid, si Dios me lieva allá", v. 1435), palabras que no apoyan, a su parecer, la anterior tesis. Sostiene, además, que el episodio de las arcas constituye el nadir del antiguo poema, e, insistiendo

pensar, por ello, en un autor juglar que "haïssant les Juifs, comme homme du moyen âge, et comme Espagnol, se soit

en el antisemitismo del incidente, declara: "No hagamos confusiones: la moralidad medieval no es la nuestra. Para un aristócrata del siglo XI contaba la obligación moral de pagar mil misas prometidas al abad de San Pedro: no tanto la de pagar 600 marcos a judíos" [Ap. 205, pp. 108-109]. En su contestación a Spitzer, Menéndez Pidal afirma que el "Cid poético no puede obrar movido por un vulgar antisemitismo"; y, reforzando su postura de 1913, añade otro argumento a su favor: el poeta no creyó necesario que se verificara expresamente el pago en el *Cantar*, como no lo creyó tampoco en otras situaciones [Ap. 133, pp. 120-121]. Para Seymour Resnick, los burgaleses Raquel y Vidas pertenecían a la clase de judíos que la mente medieval consideraba enemigos de la verdadera religión; el crítico se pregunta, además, si el juglar del *Poema* quiso aludir a la traición de Cristo en el verso en que los judíos regalan treinta marcos a Martínez Antolínez ("Dámosvos en don a vos treinta marcos", v. 200) [Ap. 169, p. 54]. Tres años más tarde, Joaquín Casaldüero rechaza la tesis antisemita, aunque se separa de los argumentos de Menéndez Pidal. Subraya Casaldüero lo terco que es el espíritu de disentiimiento de los críticos cuando se trata de cuestiones raciales o religiosas; sostiene que el Cid no devolvió el dinero a Raquel y Vidas; y defiende su tesis con convincentes argumentaciones: "La astuta avidez de los usureros, su deseo de engañar, ciega a Raquel y Vidas. Están prontos a creer todo lo malo del hombre; por eso la astucia del guerrero del Cid sabe cómo ha de acercarse a ellos... Su astucia torcida y de mala fe resalta sobre la astucia de buena calidad del Cid. Por eso nunca serán pagados... No, no hay olvido por parte del poeta; lo que sucede es que ni moral ni estéticamente debían ser pagados" [Ap. 31, pp. 43-44]. Francisco Cantera Burgos, alarmado por el artículo de Emilio García Gómez [Ap. 81], adelanta la posibilidad de que Raquel era la mujer de Vidas, formando los dos una perfecta casa comercial (usurera) [Ap. 29 y Ap. 30]. Gárate Córdoba [Ap. 79, p. 77], Thomas Montgomery [Ap. 150, pp. 1-11], Edmund De Chasca [Ap. 57, p. 107] y Gariano Carmelo [Ap. 83, p. 69] niegan también el antisemitismo del episodio. Sin embargo, Smith Colin defiende en 1965 la tesis de Spitzer, aunque (¡cosa curiosa!) la apoya en los argumentos de Casaldüero [Ap. 202]. Últimamente han escrito sobre la cuestión Moshe Attias (1967), Edmund De Chasca (1967), Rodríguez Puértolas (1967) y Bandera Gómez (1969). El primero vuelve a la tesis antisemita [Ap. 10, pp. 13-18]; Chasca y Puértolas escriben en defensa de Menéndez Pidal [Ap. 58, pp. 127-134, y Ap. 168, p. 172]. Chasca sostiene que el episodio discutido constituye sólo una desvaloración cómica de los judíos, que es al plano estético al que éstos pertenecen, no al plano del prejuicio racial, y que si el Cid no devuelve el dinero a Raquel y Vidas es porque el juglar, por falta de tiempo de decirlo todo, acude a la "elipsis narrativa, recurso que permite el sobreentenderse de la conclusión de sucesos cuyo desenlace se da por supuesto." Y Bandera Gómez, por último, parece inclinarse por la tesis antisemita, pues, aunque no atribuye al autor cidiano un sentimiento antijudío, concluye que "es indudable que el episodio de Raquel y Vidas es una muestra del antisemitismo de una época" [Ap. 16, p. 127].

complut à raconter ce bon tour que leur joua le Campeador, et je suis même étonné qu'il lui cherche des excuses dans les nécessités de la situation" [*ibid.*]. Indicó el error, incomprendible en uno de sus monjes, de aludir a un abad inexistente (don Sancho); y concluyó con ironía, refiriéndose al enterramiento de Bavioca, que "Beer pourrait aussi bien expliquer le rôle de Bavioca par le fait que ses os reposaient dans la porte du cloître de San Pedro, et il en résulterait que, sans le moine de Cardeña, nous aurions un Campeador sans épée et sans cheval" [*ibid.*].

La tesis de Beer, sin embargo, brindaba a los críticos de la llamada escuela individualista ventajas sin cuento. Habían defendido Bédier y sus discípulos el origen clerical, monástico y erudito de la épica francesa, y, al intentar lo mismo con la castellana, fueron refutados por Menéndez Pidal y su escuela tradicionalista. De ahí la importancia que la nueva tesis adquirió entonces; de ahí también que lo que en el siglo XIX había sido conjeturas referentes a la profesión del autor del *Mio Cid*, fuera en el XX campo de batalla en el que habían de encontrarse los partidarios del origen clerical de las canciones de gesta y los que defendían su origen juglaresco.¹²

¹² Los individualistas proclaman que los cantares de gesta tienen un origen tardío, erudito y monástico; que nacen en torno de los monasterios y abadías, relacionándose con las peregrinaciones medievales. La tesis del origen tardío y clerical de la épica románica quedó expuesta, sobre todo, en *Les légendes épiques* de Joseph Bédier. Sus seguidores (Cejador, Zingarelli, Siciliano, Viscardi, McMillan, Delbouille) han ido desarrollando las doctrinas del maestro francés, y han insistido en la función creadora del poeta, del clérigo docto. Dos lemas caracterizan a la postura individualista: "Au commencement était la route" (en los santuarios de la ruta peregrinada los clérigos creaban la leyenda referente a la tumba o a la reliquia de algún personaje que interesaba a la iglesia) [Ap. 20, IV, p. 360]; y "Au commencement était le poète", es decir, el poeta intelectual, el clérigo [Ap. 124, pp. 31-56]. Los tradicionalistas, por el contrario, defienden que hubo una poesía épica latente y tradicional anterior a los textos conservados; que los cantares de gesta nacen con la lengua misma; que no surgen en torno de los monasterios y abadías; y que son esencialmente la obra de juglares legos, que poco se interesaban por las cosas de la iglesia. A los lemas del individualismo se oponen las dos fórmulas tradicionalistas: "En principio era la historia" y "la historia era canción de un poeta lego, historia viva para todos cuantos, ignorando el latín y el alfabeto, no

Ya a comienzos del xx los eruditos toman posición. Alfred Coester escribe en 1906 en defensa de Beer, y, para sustentar la tesis, supone que el *Cantar* fue escrito por un monje de Cardeña para perpetuar la fama del monasterio y del héroe mediante las reliquias allí conservadas (la espada del Cid, los restos de Bavioca, una de las arcas de arena, el escaño del Cid) [Ap. 42, pp. 199-200].

Contra Beer y Coester se levanta en 1908 Menéndez Pidal. Éste, apoyándose en Ducamin y utilizando, a la vez, nuevas argumentaciones, rebate primero la tesis de sus oponentes (el autor no muestra un especial cariño por Cardeña; el hecho de que el abad don Sancho se encomiende a la generosidad del Cid no implica la profesión clerical del poeta; el autor no muestra predilección ninguna por san Pedro, titular del monasterio, ya que el santo de la devoción del Cid no es san Pedro, sino la virgen María; si el autor fuera monje de Cardeña, no hubiera olvidado que el héroe esta-

podían conocer la otra historia prosaica, seca y muerta en los libros latinos de los clérigos" [Ap. 139, pp. 429-430]. Tanto el moderno tradicionalismo pidaliano como el individualismo de ahora hacen algunas concesiones al bando opuesto. El primero acepta la intervención de poetas individuales y anónimos en la elaboración de la epopeya tradicional y colectiva. El segundo admite la primitiva colaboración anónima de la poesía tradicional. Pierre Le Gentil ha propuesto, en varios de sus escritos, la fórmula que debería conciliar las dos escuelas, tomando una postura intermedia entre los moderados y los ultras: "De même donc que l'individualisme doit reconnaître l'importance des efforts anonymes dont profit le talent ou le génie, de même le traditionalisme devrait admettre, dans les continuités qu'il décrit, l'accident heureux qu'est l'apparition d'un poète ou la naissance d'un chef-d'oeuvre" [Ap. 112, p. 133]. Le Gentil es el campeón de la tesis que funda sobre las diferencias el acuerdo necesario entre la hipótesis y la historia, entre la tradición latente (y por consiguiente imprecisable) y el hecho individual que es el poema [Ap. 200, p. 23]. Dentro del grupo de los eclécticos se sitúan también Martín de Riquer e Italo Siciliano. Lejeune, partidaria del neo-tradicionalismo, asegura que la nueva tendencia ecléctica es la más en boga y la más triunfante del siglo xx [cf. Ap. 200, p. 23]. El mismo Menéndez Pidal reconocía en 1959 que los tradicionalistas y los individualistas están de acuerdo en el campo de la estética, y que sólo difieren en "el problema histórico-literario" (*Bull. Bibl. de la Société Rencesvals*, 2, 1960). De ahí que Siciliano haya podido afirmar que el tradicionalismo colectivo se convierte en tradicionalismo "pluri-individualista y ultra-individualista", al reconocer una poesía creada por la inspiración de varios individuos allí donde algunos individualistas quieren ver la obra de uno solo [Ap. 200, p. 57].

ba enterrado allí, y no hubiera puesto un abad fabuloso, don Sancho, olvidando al abad histórico san Sisebuto). Desarrolla luego la teoría única (autor juglar) que el siglo XIX había defendido, y la sustenta con poderosos argumentos: la geografía del *Cantar*, absolutamente exacta, muestra en sus menudos pormenores topográficos, acumulados sólo alrededor de Medinaceli, que el autor era un juglar que vivía en esta ciudad o en sus inmediaciones, y que allí ideó la obra; el examen de los itinerarios descritos con detalle por el autor lo mismo que el marcado localismo con que está concebida toda la obra, indican que el *Mio Cid* fue compuesto por un juglar de la frontera de Castilla; juglar mozárabe¹³ que reparte su cariño y sus recuerdos entre Medinaceli y san Esteban de Gormaz [Ap. 124, I, pp. 36-73].

Ésta es, en suma, la teoría defendida a lo largo de los años por Menéndez Pidal y sus partidarios; teoría que ha sido repetidamente atacada por los seguidores de Beer y los discípulos de Bédier. En efecto, Ernest Mérimée se opuso en 1909 a Menéndez Pidal. Fundándose sólo en las observaciones del erudito español sobre la topografía del *Cantar* y olvidando el acentuado carácter local de éste, creyó Mérimée que la obra había sido redactada en Cardena, y que la equivocación del nombre del abad don Sancho, en vez de san Sisebuto, es imputable a la corrupción del texto primitivo [Ap. 147, pp. 119-123]. Menéndez Pidal, en acertada réplica, observó que el error no puede atribuirse a corrupción del texto primitivo, pues dos veces asegura la rima el nombre de don Sancho. Y pudo afirmar, apoyándose en el

¹³ Según Menéndez Pidal, el poeta del *Cantar* que ha llegado hasta nosotros no era castellano, sino mozárabe, criado entre los musulmanes de Medinaceli, comarca recién ganada por los cristianos. Apoyan esta tesis ciertas rimas del poema, "donde vemos que el poeta decía *fuont, puode, pueblo, o font, pode, poble*, en vez de las formas castellanas *fuent, puede, pueblo*, que desde el siglo X eran corrientes en Castilla" [Ap. 137, pp. 258-259]. Han sostenido la tesis muchos de los críticos posteriores (Bertoni, Castro, Entwistle, Huerta, Salinas, Díaz-Plaja, Atkinson, etcétera). En sus últimos escritos, don Ramón ha desarrollado y modificado, en parte, su posición [cf. Ap. 142, pp. 140-144].

Romanz del Infant don García, en el que, como en el poema, se confunde sólo el nombre de un religioso, que la "inspiración de los cantares de gesta castellanos es caballeresca, no eclesiástica; juglaresca, no clerical, contra lo que pretende Bédier para la épica francesa" [Ap. 124, III, p. 1172].

Giulio Bertoni, sin embargo, se opuso en 1912 a la teoría. Basándose en el verso 1286 ("e que los quinientos diesse a don Sancho el abbat") y quizá en Bédier, sostuvo que en el *Mio Cid* se descubre un carácter clerical más acentuado que en las "chansons de geste"; y concluyó, por eso, que la obra fue escrita por un clérigo que se propuso inspirar en los oyentes respeto por el clero y por la religión en general: "Colgo l'occasione per avvertire che in tutto il Cantare si nota una gran deferenza per il clero. Il carattere, dirò cosí, clericale del nostro monumento è veramente notevole. È, in esso, piú accentuato anche che nelle chansons de geste. L'autore del Cantare fu, parmi, un chierico, com'è del resto naturale, il quale mirò ad instillare negli ascoltatori, oltre che il rispetto per la religione, l'ossequio per il sacerdozio in generale" [Ap. 25, p. 160].¹⁴ Un año más tarde replicó Menéndez Pidal insistiendo en que el poema por "su factura y su metro", se revela "como obra de un juglar lego" [Ap. 126, p. 29, n. 1].

En 1914, la tesis de don Ramón, aunque sufrió nuevas acometidas, recibió también nuevas adhesiones. Lang llamó al manuscrito conservado refundición escrita por un monje de Cardeña entre 1157 y 1170 [Ap. 107, pp. 28-29, 301]; pero Fitzmaurice-Kelly, por su parte, lo atribuyó a un juglar de la frontera de Castilla [Ap. 76, pp. 19-20].

Después de seis años de silencio, los críticos volvieron a la lucha. Julio Cejador en 1920 [Ap. 36, p. 21], Carmelo Viñas Mey en 1927 [Ap. 213, pp. 70-98], el padre Manuel Alonso en 1943 [Ap. 7, p. 98] y Camillo Guerrieri Crocetti en 1944 [Ap. 51, pp. 40, 335-336], se levantaron contra Me-

¹⁴ Ya a finales del siglo XIX, J. Ormsby había interpretado la religiosidad del Cid en función del estado particular del autor del poema, a quien consideró ser clérigo por la insistencia con que el héroe aprueba "acts of piety and liberality to the Church" [Ap. 158, p. 12].

néndez Pidal y sus seguidores. Recogiendo ideas apuntadas por autores precedentes (por Beer, por Mérimée y por Bertoni) y apoyándose en las doctrinas que Bédier aplicó a la épica de Francia a la vez que en otras argumentaciones, atribuyeron al monasterio de Cardeña el nacimiento, incluso, del *Cantar*. De ahí que pudieran definirlo como cantar épico-religioso, como obra de un poeta clérigo y culto que escribiría con fines propagandísticos, o para “tener desti nel cuore di tutti l’entusiasmo, la passione e la fede che sorreggevano la Spagna nella dura lotta per la Riconquista” [Ap. 51].¹⁵ Sin embargo, Karl Vossler en 1924, Díaz-Plaja en 1933, Américo Castro en 1935, Charles Aubrun y Pedro Salinas en 1947, Eleazar Huerta en 1948 y Menéndez Pidal desde 1924 a 1951, defendieron el origen juglaresco de la épica de Castilla y atribuyeron el poema a un juglar de Medinaceli.¹⁶

Las dos tesis, a pesar de todo, continuaron alentando y continúan todavía. José Martínez Ruiz [Azorín] en 1950, Fray Jesús Álvarez y Maurice Bowra en 1952 apoyaron la tesis clerical. Azorín vio en el autor cidiano un clérigo intelectual [Ap. 122, pp. 64-66]; Jesús Álvarez, por su parte, señaló el sentido religioso del poema, y, observando que en éste hay abundantes motivos piadosos, pensó en un monje del Scriptorium del Convento (Cardeña); monje que, por otro lado, bien pudiera ser de Medinaceli [Ap. 104]; y Bowra, sosteniendo la inspiración —en parte— libresca del *Cantar*, afirmó que sólo a un clérigo podía atribuirse [Ap.

¹⁵ Julio Cejador rechaza la teoría tradicionalista, e invoca así las doctrinas de Bédier: “El mismo Bédier asegura que «Les chansons de geste sont nées au XII^e siècle seulement». No sería mucho que, si las nuevas doctrinas de Bédier se aceptan en Francia, modificara las suyas respecto a España Menéndez Pidal y nos dijera que la epopeya castellana nació en el siglo XII, que nada tenía que ver con los cantos de los godos y que se formó en torno de las abadías y monasterios. Y no hay más que recordar San Pedro de Cardeña para el ciclo del Cid” [cf. también Ap. 152, pp. 218-219; Ap. 92, p. 116].

¹⁶ VOSSLER [Ap. 217, p. 15]; CASTRO [Ap. 32, pp. 7-20]; AUBRUN [Ap. 11, p. 337]; SALINAS [Ap. 192, pp. 79-88]; SPITZER [Ap. 205, pp. 105-117]; HUERTA [Ap. 101, pp. 9 y 50]; MENÉNDEZ PIDAL [Ap. 129, pp. 329-339, Ap. 130, pp. 120-125].

28, p. 516].¹⁷ Francisco Serrano Castilla, en 1954, propuso la posibilidad de que un monje benedictino lo escribiera; apoyándose, para ello, en ciertas semejanzas que podrían establecerse entre los monjes de la Regla de san Benito y la acogida que al Cid dispensa el abad don Sancho en los versos 242-247 del *Poema* [Ap. 198, pp. 67-71].¹⁸ Vicente Núñez Marqués, un año más tarde, se apoyó en la tesis de Manuel Alonso, y atribuyó el poema a "algún monje benito de los monasterios de san Esteban, o del Burgo, que eran propios del monasterio de San Pedro de Arlanza" [Ap. 156, pp. 740-744]; y Fray Justo Pérez de Urbel afirmó, en

17 Es absurdo pensar en la inspiración libresca y erudita del autor del *Cantar*. Los juglares épicos se inspiran en leyendas orales y tradicionales. En contra de la tesis de Bowra, cf. R. MENÉNDEZ PIDAL [Ap. 137 y 139]; HORRENT [Ap. 97, pp. 451-477]; y S. BATTAGLIA [Ap. 19, pp. 317-347]. Dice Battaglia: "Non c'è dubbio che la struttura di poemi come la *Chanson de Roland* e il *Poema del mio Cid* discenda da un'educazione di forme, di stile, di contenuti e di versificazione, che gli abiti e gli schemi della letteratura dotta (classica e mediolatina) nos sono sufficienti a spiegare. Nella loro parabola si avverte un'ascendenza che non pare consueta, e si colgono movenze spirituali che non è possibile riportare a centri ufficialmente noti o ad espliciti precedenti libreschi" (p. 326).

18 Serrano Castilla enumera varios indicios que, según él, apuntan hacia la probabilidad del origen benedictino del *Cantar*: los benedictinos ven a Jesucristo en el visitante (de ahí su tradicional hospitalidad), y el poeta del siglo XII descubre un alma benedictina al referirnos la recepción que el abad don Sancho da al Cid desterrado, al que nadie había querido dar asilo en Burgos; el "grant gozo" (v. 245) con que el Cid es recibido en Cardeña y la exclamación del abad ("gradéscolo a Dios, mio Cid, pues aquí vos veo, prended de mi ospedado") indican que "en el Campeador veían los monjes al mismo Cristo en persona"; la *Regla* de San Benito y el *Poema* coinciden no sólo en lo esencial, sino también en los detalles; los benedictinos son los más puros conservadores de la liturgia; y ésta preside la despedida del Cid de su familia. Ángel de los Ríos [Ap. 182, pp. 63-70], Pérez de Urbel [Ap. 165], Carmelo Gariano [Ap. 83], Bandera-Gómez [Ap. 16] han demostrado que el autor del *Mio Cid* conservado conocía muy bien la liturgia y la *Regla*. Es de señalar, por último, que Serrano Castilla y Bandera-Gómez concuerdan en un hecho que es muy importante para fundamentar la tesis principal del libro de éste: *El Poema de Mio Cid: poesía, historia, mito*, Madrid, 1969. Decía aquél que los benedictinos veían en el Campeador al mismo Cristo en persona; Bandera-Gómez prueba con convincentes argumentos que el poeta del *Cantar* conocido (quizá un clérigo) lo que hace en su obra es presentar, a través de la figura histórico-mítica de Rodrigo Díaz de Vivar, el modelo cristiano medieval, la imagen del Mesías, de un Cristo guerrero, soldado y mayestático, sobre un fondo de humano sufrimiento.

1955, que el *Cantar* fue escrito por un clérigo compañero de Alvar Fáñez [Ap. 165, pp. 638-641].¹⁹ Señalemos, además, que algunos críticos (Eugène Kohler en 1955, P. E. Russell y Palacios Madrid en 1958, Fradejas Lebrero en 1962, Thomas Hart en 1964 y Bandera-Gómez en 1969) han hecho resaltar, a su vez, el carácter clerical del *Mio Cid*, insistiendo, unos, en el papel que el monasterio de Cardeña y el de Gumiel de Hizán juegan en la génesis o creación de la obra, y subrayando, otros, el espíritu propagandístico-religioso del *Poema* o su significación moral y simbólica.²⁰

¹⁹ Pérez de Urbel se opone a la tesis pidaliana del poeta laico mozárabe. Admite que el autor "sabe mucho de guerra, de indumentaria militar, de vida cortesana, de costumbres feudales, pero no es menos lo que sabe de liturgia, de vida eclesiástica y de ambiente monacal": las escenas de Cardeña revelan el buen conocedor del rezo y de la *Regla* benedictina; la oración de Jimena está llena de ciencia eclesiástica, y hace pensar a la escuela catedralicia o monacal; es el clérigo erudito el que se nos revela en estos pasajes y en otros. Concluye que en el retrato del obispo don Jerónimo podría verse la condición social del poeta cidiano, el cual, como aquél, debía ser "ideal perfecto de monje y soldado, y que se escribiría el cantar para rehabilitar la memoria de Alvar Fáñez [Ap. 165, pp. 634-641]. Jules Horrent [Ap. 94 y Ap. 97] y Louis Chalon [Ap. 55, p. 436, n.] han rechazado la tesis precedente.

²⁰ Kohler cree, con don Ramón, que el poeta era de Medinaceli o de sus inmediaciones, pero se separa del maestro español cuando aplica al *Cantar* las teorías que Bédier había imaginado para explicar el origen de las "chansons de geste" francesas. Realza la importancia de San Pedro en la génesis del *Poema*. Allí, dice, se ha conservado el recuerdo del Cid; en Cardeña han nacido la leyenda y el *Cantar cidianos*; y en este monasterio se recitó frecuentemente la obra [Ap. 105, pp. XII-XVIII]. William Atkinson [Ap. 9, pp. 49-51] y Horrent [Ap. 94, p. 447] han combatido esa tesis bedierista. Éste, aunque admite que Cardeña pudo, si no crear sí canalizar al menos el culto cidiano existente y proporcionar al juglar materiales poéticos, concluye que un monje cardeñense no hubiera olvidado que el héroe había sido enterrado en su monasterio. Russell examina las referencias que existen en el poema a Cardeña. Si bien no llega a ninguna conclusión sobre el origen clerical de la obra, prueba con todo que en torno de la tumba del Cid apareció un ciclo de leyendas heroicas cuyos reflejos habría que buscar en las *Crónicas* y en los documentos cidianos [Ap. 187, pp. 57-79]. Palacios Madrid, por su parte, sostiene que el monasterio de San Pedro de Gumiel de Hizán era lugar propicio para inspirar al poeta un *Cantar* épico-religioso, ante la tumba de los heroicos caballeros que murieron por ensanchar Castilla (sobre todo Pedro Bermúdez). Allí escribiría el poema un clérigo exomense [Ap. 162, pp. 134-143]. Fradejas Lebrero ve en el *Poema* un panfleto religioso, político y propagandístico (*Estudios épicos: el Cid*, Ceuta, 1962, pp. 56-58). Thomas Hart [Ap. 89], Paul Olson

También Menéndez Pidal y sus seguidores han vuelto sobre la cuestión durante los últimos años; ellos también han reafirmado su postura, y han sostenido que la épica castellana, a diferencia de la francesa, se caracteriza por su espíritu juglaresco acentuado, y que no es posible aplicar las doctrinas de Bédier a los cantares de Castilla.²¹ Aunque aún continúa la batalla, puede decirse que la teoría tradicionalista (la de Menéndez Pidal y su escuela) es la que generalmente se acepta.

Conviene recordar, por último, que ciertos autores han intentado conciliar las dos posturas.²² Blasi, por ejemplo, sostuvo en 1938 que el autor del *Cantar* podía haber nacido en Medinaceli y ser, a la vez, monje en Cardeña [Ap. 27, pp. 92-93]; y Gariano Carmelo, aunque cree, con Menéndez Pidal, al autor mozárabe oriundo de San Esteban o de Me-

[Ap. 157], Bandera-Gómez [Ap. 16] han puesto de relieve el carácter moral-cristiano del *Mío Cid*, y han subrayado, además, su significación religiosa y simbólica.

²¹ Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla; la tradición; el idioma*, Madrid, 1955, pp. 77-93; cf. además [Ap. 139, pp. 428-458, y Ap. 137, pp. 348-375]; HORRENT [Ap. 94, pp. 443-452; Ap. 97, pp. 451-477]; RIQUELME [Ap. 183, pp. 121-136; Ap. 184, pp. 75-84]; AGUIRRE [Ap. 2]; DE CHASCA [Ap. 58, pp. 20-43, 308-316]; BARRIENTOS [Ap. 17, pp. 127-138]; OROZCO DÍAZ [Ap. 159, pp. 1-6]; BATTAGLIA [Ap. 19, pp. 317-347], y muchos otros.

²² Pérez de Urbel llamó al autor del *Cantar* clérigo erudito y juglar prodigioso; Kohler, aunque situaba al poeta en Medinaceli, hacía nacer la obra en el monasterio de Cardeña. También Le Gentil defiende una posición conciliadora. Refiriéndose a los autores épicos medievales, declara: "La canción de gesta es obra de autores medio juglares del pueblo, medio clérigos doctos que, muy ligados a una tradición oral anterior, no aspirando a destacar su personalidad, permanecen en el anónimo; sus obras no logran un texto estable, como los cortesanos, sino sujeto a refundiciones; las refundiciones de tosca tradición oral y latente convierten la canción en una obra escrita, en una obra maestra, en un poema sin defecto; poco importa si es obra de uno solo [individualismo] o de varios autores [tradicionalismo], los cuales, anónimos y sin pretender una creación total, sino una brillante continuación, hacen que la obra refundida tome un día de repente un valor poético incomparable" [Ap. 111, pp. 116-120; cf., además, Ap. 112 y Ap. 113]. Menéndez Pidal acepta con entusiasmo las opiniones —más tradicionalistas que individualistas— de Le Gentil, pero rechaza "esa hipótesis del cambio repentino de valor artístico que, como muchos otros críticos suponen, da nacimiento a un género literario, el de las *chansons de geste*, antes inexistente. No hay hecho ninguno que dé fundamento a tal hipótesis" [Ap. 139, p. 43].

dinaceli, adelanta la posibilidad de que fuera también clérigo: clérigo mozárabe y casado, que “no tenía reparos en transformar en triunfo de la justicia poética un matrimonio [el segundo matrimonio de las hijas del Cid] que aparecía ser una violación del legalismo canónico” [Ap. 83, pp. 76-77]. Laza Palacio, en 1964, sostiene algo parecido: sería el autor clérigo mozárabe y juglar, nacido en Extremadura, y llamado Domingo Gonzalo-Gundisalvo [Ap. 110].

III. *Patria del autor*

Había observado Tomás Antonio Sánchez el hecho sorprendente de que rimaran en el *Mio Cid* vocablos al parecer incompatibles: *muerte, fuerte, buen, fuent*, con *amor* y con *Carrión*; *padre, partes, sangre*, con *mar* y con *voluntad*. Opinó entonces que el poeta suprimiría a veces la última vocal, y que otras pronunciaría como *o* el diptongo *ue*. Concluyó, apoyándose en sus hallazgos, que el *Cantar* se caracterizaba por “una pronunciación francesa o lemosina” [Ap. 193, I, p. 224].

Fue Agustín Durán, sin embargo, entre 1828 y 1832, el primero que formuló, basándose en el lenguaje, una teoría sobre la patria del autor: una región fronteriza con Asturias, por ser el del *Cantar*, según él, “un dialecto intermedio entre el rústico asturiano y el castellano” [Ap. 72, p. LII]. Teoría que, después de ser ligeramente modificada por Cubí y Soler (“los hombres de talento comenzaron a escribir en el dialecto leonés, como el autor del Poema del Cid...”) [Ap. 53, p. 11], reapareció en 1893 resucitada por Cornu [Ap. 46, p. 19], y que, sin embargo, se abandonó en adelante.

El siglo XIX defendió, en realidad, una tesis diferente; tesis que, al influjo de las observaciones que Sánchez había adelantado, situaba en una región limítrofe con el lemosín el nacimiento del poeta. El artículo anónimo (atribuido por muchos críticos a Robert Southey) [Ap. 203, pp. 62-66], Ticknor [Ap. 207, I, p. 127], y Huber [Ap. 100, p. xxxiii] la acercan a Cataluña; el francés Damas Hinard la

aproxima, en 1958, a Valencia: "notre Poëme a été écrit dans la Vieille-Castille, sur la frontière orientale de cette province, vers le point plus rapproché du comte de Barcelone et du royaume de Valence" [Ap. 93, p. 16]. Ahí también la sitúa Fernando Wolf en 1959: "también en las formas del lenguaje se aproxima a menudo el Poema tanto al catalán que Damas Hinard, no sin fundamento, pone el país en que fue escrito en la parte de Castilla la Vieja que limita con el condado de Barcelona o con el reino de Valencia" [Ap. 218, I, pp. 54-59].²³ Ángel de los Ríos y Ríos acepta, en 1880, la teoría, pero observando que el *Cantar* pronunciaba *gerom*, y, aventurando que pronunciaría también *sang*, *Jacque*, *songe*, la modifica en parte, acercándola más al francés que al lemosín o al catalán. Atribuye el poema a un juglar francés venido a Castilla con Raimundo de Borgoña [Ap. 182, p. 67].²⁴

Amador de los Ríos, en 1863, refuta las dos tesis anteriores, y apoyándose en argumentos que rebasan la pronunciación y el vocabulario, coloca en la región de san Esteban de Gormaz el nacimiento del poeta [Ap. 181, III, pp. 157-158, n. 1]. Advierte la insistencia con que el juglar glorifica a los moradores de la región señalada ("Juzgamos digna de alguna atención la manera como habla el poeta de los moradores de San Esteban, apellidándoles varones muy pros, mesurados y conocedores"); insiste en la precisión con que el autor alude a su topografía ("observamos en la narración de todos estos pasajes del Poema cierto conocimiento no sólo geográfico, sino topográfico, lo cual no puede suponerse en quien, viviendo en el interior de Castilla, no conociera

²³ También García Gutiérrez se fundó en las supuestas formas lemosinantes de algunos vocablos, y concluyó que "el Poema del Cid no fue escrito en el corazón de Castilla, sino en alguna población donde se hablaba promiscuamente la lengua castellana y la lemosina" [Ap. 82, p. 30].

²⁴ Según Ángel de los Ríos, es evidente que el *Poema* "fue compuesto por un francés, aunque naturalizado en Castilla". Defiende el autor su teoría, indicando que el poeta del *Cantar*, contemporáneo y compañero de armas del Cid "iba cantando [como un *Ercilla*], imitando y habiéndose adestrado en otros cantos anteriores". Este poeta francés, concluye, era sabidor de la teología, y la oración de Jimena es propia de "algún aprendiz de clérigo" [Ap. 182, pp. 63-70].

prácticamente los lugares y sitios descritos, pues ni se enseñaba a la sazón científicamente la geografía, ni, a enseñarse, hubiera sido posible descender a esos pormenores, insignificantes para la ciencia”) [*ibid.*]. Con estos argumentos, y con razones históricas favorables a San Esteban, defiende su teoría: “Teniendo por otra parte muy en cuenta que las tradiciones relativas a Mio Cid debían desarrollarse y conservarse, en cuanto tenían de locales, con más vigor en las fronteras de las comarcas que fueron teatro de sus hazañas, venimos a deducir que no sería del todo aventurado el sospechar que el poeta, cuando daba a los moradores de Santisteban esos títulos de excelencia, cedía a alguna razón de paisanaje” [*ibid.*].²⁵

Las afirmaciones de Amador terminaron en realidad con las tesis precedentes, y, a la vez, su método de trabajo sirvió de guía a muchos de los críticos posteriores. Con él pudo Rudolph Beer en 1898 formular una teoría diferente, la cual, como indicamos, situaba en el monasterio de Cardeña el nacimiento del *Cantar*. Tesis muy útil a la escuela individualista, y a la que no habían de faltar, por lo tanto, defensores: Coester (1906), Mérimée (1909), Cejador (1920), Viñas Mey (1927), Crocetti (1944-1957), Kohler (1955), etcétera. Todos ellos partidarios de Beer o discípulos de Bédier, y todos ellos deseosos de aplicar a la épica castellana las doctrinas del crítico francés.

Contra Beer, Bédier y sus discípulos, se levantan, actualizando la tesis de Amador de los Ríos, Menéndez Pidal y sus seguidores; de ahí que, después de 1900, se reduzcan a dos las teorías precedentes: la que sitúa al clérigo en uno

²⁵ Milá y Fontanals se opuso en 1874 a la tesis de Amador. Afirmó que “del autor sólo puede asegurarse con fundamento que fue castellano” y que “el que hable con particular encomio de los varones de Santisteban no parece dato bastante seguro para pensar que él lo era”. Lo que Milá sostiene es que el especial conocimiento que el poeta muestra del sudeste y la ausencia de formas leonesas en su lenguaje, prueban que él vivió en tierras más apartadas de Galicia que Berceo y Segura de Astorga [Ap. 149, p. 327]. Restori, en 1890, no encontraba tampoco formas leonesas en el poema, pero creyó que se compuso en la frontera aragonesa con Castilla [Ap. 172, pp. 6-7]. Ahí también lo coloca Ubieta Arteta [Ap. 210, p. 118].

que otro monasterio de la época (Cardeña, Burgos, Gumiel de Hizán, etcétera) y la que coloca al juglar en la región de San Esteban. Antes que Menéndez Pidal presentara la tesis, la formula, en contacto con él, Fitzmaurice-Kelly, en 1898. Se opone éste a las sugerencias rezagadas de Cornu y a las nuevas proposiciones de Beer; acepta las afirmaciones de Amador, pero precisa la región discutida: el valle de Arbujuelo entre Medinaceli y San Esteban de Gormaz:

The poet's name is irrecoverable, but the internal evidence points strongly to the conclusion that he come from the neighbourhood of Medinaceli. To surmise that he was an Asturian rests solely upon the absence of the diphthong ue from his lines, an inference on the face of it unwarrantable. Against this is the topographical minuteness with which the poet reports the sallies of the Cid in the districts of Castejon and Alcocer; his ignorance of the country round Zaragoza and Valencia, his detailed descriptions of the central episodes—the outrage upon the Cid's daughters in the wood of Corpes, near Berlanga; and the important fact that the four chief itineraries in the Poema are charged with minutiae from Molina to San Esteban de Gormaz, while they grow vague and more confused as they extend toward Burgos and Valencia. The most probable conjecture, then, is that the unknown maker of this primitive masterpiece came from the Valle de Arbujuelo; and it is worth adding that this opinion is supported by the authority of Sr. Menéndez Pidal [Ap. 75, p. 51].

Menéndez Pidal desarrolla la tesis en 1908, y la defiende con argumentos ya utilizados y con otros nuevos: la exactitud geográfica se reduce a la región de Medinaceli y a la de San Esteban; sólo se precisan, a pesar de los muchos viajes, los itinerarios entre Medinaceli y Luzón; la acción converge en torno a Medinaceli; se sitúa en Molina el episodio de Abengalvón, desconocido de los historiadores; la afrenta de Corpes, también desconocida, pertenece a la tradición local de San Esteban [Ap. 124, I, pp. 37-73].

Ésta es, en suma, la teoría que ha prevalecido en adelante; la mantienen, entre otros, Ford (1911), Ortega y Gasset

(1911), Bertoni (1912), Julián Ribera (1915), Díaz-Plaja (1933), Aubrun (1947), Entwistle (1947), Huerta (1948), Castro (1948-1954), García Gallo (1955), Eugène Kohler (1955), William Atkinson (1956-1957), Gilman (1961), Alfonso Reyes (1963), Rafael Lapesa (1962-1967) y Edmund De Chasca (1967).²⁶ No han faltado, con todo, detractores, aunque en mucho más reducido número.²⁷ Algunos de ellos, como el italiano Crocetti [Ap. 52, pp. 233-234] y Kohler [Ap. 105, p. xvi], intentaron conciliar las dos posiciones, haciendo al autor natural o vecino de Medinaceli, pero fijando en Cardeña el nacimiento (la redacción o génesis) del *Cantar*. Russell, sin embargo, rechaza por completo la tesis de don Ramón; tras dudar entre Burgos y Cardeña en 1952 [Ap. 186, pp. 340-349], se inclina en 1958 [Ap. 187, pp. 57-79] por el origen burgalés del poeta.²⁸ Es interesante notar que la afirmación de Menéndez Pidal, en 1961, de que dos poetas juglares intervinieron en el poema [Ap. 141, pp. 145-200] no rompió en realidad la tesis mantenida; por el contrario, justificó la doble vertiente que en

²⁶ Cf. FORD [Ap. 78, p. 114]; ORTEGA Y GASSET [Ap. 161, p. 52]; BERTONI [Ap. 25, p. 17]; RIBERA Y TARRAGÓ [Ap. 174, p. 143]; DÍAZ-PLAJA [Ap. 66, pp. 5-22]; ENTWISTLE [Ap. 73, pp. 113-123]; AUBRUN [Ap. 11, p. 337]; SPITZER [Ap. 205, pp. 105-107]; HUERTA [Ap. 101, p. 9]; CASTRO [Ap. 33, p. 263]; GARCÍA GALLO [Ap. 80, p. 16]; KOHLER [Ap. 105, pp. xvi-xvii]; ATKINSON [Ap. 9, pp. 49-51]; GILMAN [Ap. 86, p. 80]; REYES [Ap. 173, introducción]; LAPESA [Ap. 108, pp. 160-162; Ap. 109, pp. 11-35]; DE CHASCA [Ap. 58, pp. 308-316], y muchos otros.

²⁷ Como indicamos, Manuel Alonso opinaba que el autor del *Poema* —Diego García de Campos— se había criado en Calaruega, no muy distante de San Esteban de Gormaz. Núñez Marqués situaba al autor en el monasterio de San Esteban o en el de Burgos. Palacios Madrid creía que era exomense, probablemente de Gumiel de Hizán. Sanz y Díaz pensaba que era molinense; y Laza Palacio veía en el autor un oriundo de Extremadura.

²⁸ Antes que Russell escribiera, Domingo Hergueta había sostenido que el autor, por su conocimiento provincial, y la íntima relación del Cid y su familia con Cardeña, hubo de ser burgalés [Ap. 91]. Últimamente Rita Hamilton ha estudiado los epítetos que designan a Martín Antolínez. Entre ellos, destaca algunos, como "burgalés de pro", "el burgalés leal", y "el burgalés natural", con el fin de reforzar la tesis de Russell [Ap. 88, pp. 161-178].

la obra se señalaba, al hacer a un juglar oriundo de San Esteban, y al otro de Medinaceli.²⁹

No había terminado la disputa, sin embargo. Jules Horrent, entre 1959 (“La patrie de l’auteur serait pour M. Kohler les environs de Medinaceli. Cette localisation est le résultat des recherches topographiques de M. Menéndez Pidal. L’argumentation nous fait l’effet d’être moins décisive qu’il ne paraît et nous nous demandons si on ne devrait pas resonger à S. Esteban de Gormaz, lieu qu’avait suggéré jadis Amador de los Ríos”) [Ap. 94, p. 446] y 1966 [Ap. 98, pp. 609-615], vuelve, después de cien años de desarrollo, a la tesis de Amador, y suministra en su apoyo nuevas argumentaciones. Cambiando el orden de los nombres de lugar, Horrent hace suya la frase con la cual Menéndez Pidal comenzaba, en 1958, su nota sobre la mitología del *Cantar* [Ap. 138, p. 181]: “El poeta del Mio Cid es indudable que vivía en Medinaceli y estaba familiarizado con las tierras de San Esteban”, y afirma que el poeta cidiano “a vécu à San Esteban et connaissait entre autres Medinaceli”. Pero queda siempre la posibilidad, continúa el erudito belga, de que el poeta fuera un “forestier”, un juglar “qui s’est pris d’intérêt et d’affection pour un pays et notamment pour celui où il vit” [Ap. 98, pp. 614-615]. Rechaza Horrent las proposiciones del padre Manuel Alonso [Ap. 6]; rechaza también las de Francisco Palacios Madrid [Ap. 162]; y, para no eliminar la probabilidad de un poeta “forestier”, “à laquelle l’étude linguistique du texte pourrait donner quelque poids”, concluye que “s’il n’était pas fils de San Esteban, le poète du Cid s’est considéré comme tel” [Ap. 98, p. 615].

IV. ¿Un autor o dos autores?

Durante los primeros cien años de la crítica cidiana, se aceptó como indiscutible que el *Cantar* se debía a un autor determinado, conocido o desconocido según las diferentes

²⁹ Cf. SANZ Y DÍAZ [Ap. 195, pp. 97-116], y MENÉNDEZ PIDAL [Ap. 143, pp. 195-225].

posturas de los teóricos. De ahí que no apareciera la cuestión entonces, sino que, al aludir a la unidad artística de la obra, se respondiera a la pregunta antes de haber sido planteada. Dice Fernando Wolf, en 1859: “¿Acaso este poema no es algo más que una historia rimada, ni su autor más que un simple rimador? ¿Se le pueden negar, efectivamente, una circunspecta elección de los sucesos, una efectiva ordenación de los mismos, tacto del poeta, en una palabra, rastro de propia inventiva? . . . ¿No está acaso en el Poema [el asunto] desde un punto de vista especial y reducido a unidad poética?” [Ap. 218, I, pp. 48-49].

En 1863, sin embargo, expresó Amador de los Ríos la primera de las dudas, y sugirió, sin comprometerse, que dos autores distintos pudieran trabajar en el poema, dos escuderos del Cid que escribirían unos cuarenta años después de la muerte de éste [Ap. 181, III, pp. 132-133, 217-218, n. 1]. Muy pronto, por eso, empiezan las dos teorías a dibujarse. Milá y Fontanals, entre 1865 y 1874, basándose en la unidad de la obra, establecida por los críticos anteriores, formula claramente la tesis de un solo autor: la “unidad y concierto de la composición”, afirma, “descubre a las claras la unidad de autor” [Ap. 149, pp. 18-19, 317-318, 506].

Frente a Milá, en 1887, presenta el italiano Restori la segunda teoría, y niega, para sustentarla, el presupuesto (unidad de la obra) en el que sus oponentes se apoyaban. Utilizando como testimonio la distinta frecuencia de los asonantes en -o (115 en los mil quinientos versos primeros, y 1061 en los mil quinientos últimos), afirma que son dos las técnicas de la obra, e insinúa, así, la posibilidad de autores diversos [Ap. 171, II, pp. 109-164].

Los partidarios de Milá, con todo, consiguieron acallar durante cuarenta años a sus contrincantes; se apoyan para ello en infinitas y poderosas argumentaciones. Fitzmaurice-Kelly, en 1898, insiste en la unidad de concepción y de lenguaje: “There is a unity of conception and of language which forbids our accepting the Poema as the work of several hands” [Ap. 75, p. 51]. Y, en 1903, insiste Menéndez y Pelayo en la unidad de composición y de estilo: el *Mio*

Cid “no sólo muestra unidad de estilo y de autor, sino hábil y meditada composición en las tres partes de que al presente consta” [Ap. 144, VI, pp. 271-280]. Menéndez Pidal vuelve sobre la cuestión, con objetividad y a menudo, a lo largo de los años; no niega por eso las diferencias métricas evidentes, sino que, aceptándolas, las explica como resultado de la lógica evolución del autor: “Estas diferencias bastante grandes que notamos entre el Cantar primero y el tercero, no son de las que pueden argüir un autor o época distinta: todas ofrecen un término medio en el segundo Cantar, que nos hace achacarlas a la evolución del autor en la elaboración de su propia obra. El deseo de variedad de rima desplegado en la primera parte, se aminora en la segunda, y se olvida en la tercera, como si absorbido el autor por su asunto, abandonase todo esfuerzo técnico . . . La versificación, pues, no desmiente la unidad absoluta de composición que en las tres partes revelan el asunto, los personajes, la geografía” [Ap. 124, I, pp. 123-124; véase también Ap. 125, pp. 89-100]. En 1911, Ford se hace eco de la teoría: “There is a unity of composition in the work which implies a single poet for the form represented by our Ms.” [Ap. 78, p. 112]; y con argumentos semejantes a los de los críticos precedentes, la defiende Karl Vossler en 1924 [Ap. 217, p. 12].

La segunda teoría, por cuarenta años olvidada, reaparece en 1929. Hills se opone a la tesis de la evolución del autor que Menéndez Pidal había mantenido, y enumera, para defenderse, nuevas diferencias entre los 1878 versos primeros y los restantes: estilo sobrio y difuso, historicidad y ficción, frecuencia del asonante en -o, uso de formas verbales, de sinónimos y de vocabulario, confusión de los posesivos *so* y *su*, manera de nombrar al Cid y a Alfonso, divergencias con la *Primera crónica general*. Testimonios que justifican al menos, concluye Hills, las dudas que sobre la existencia de un solo autor se venían presentando: “These comments prove nothing, but they do indicate, I believe, that the unity of authorship has not been proved . . . But, in any case, I have come to doubt that all of our version of the Poem of

the Cid was written by one and the same person" [Ap. 92, pp. 113-118].

En defensa de Menéndez Pidal escriben Hermenegildo Corbató (1941), Northup (1942), Erich von Richthofen (1944, 1954) y Eleazar Huerta (1948). Corbató busca con sus argumentos quitar importancia a las afirmaciones de Hills, explicando como menores y no determinantes las diferencias que éste había establecido [Ap. 43, pp. 327-347]; Northup destaca la unidad artística, temática y estructural del poema [Ap. 154, pp. 17-23]; Richthofen afirma, por su parte, refiriéndose a la *Chanson de Roland* y al *Mio Cid*, que "las grandes epopeyas de la literatura occidental son creación personal de un poeta", el "producto de un genio que plasma en alta expresión artística la tradición de su pueblo" [Ap. 175, pp. 13-17]. Y Huerta considera el *Cantar* "como obra de un juglar de Medinaceli único y verdadero" [Ap. 101, p. 9].

Tres años más tarde Mack Singleton defiende de nuevo la doble técnica del *Mio Cid*, y, aunque procura no entrar en la polémica, acentúa la posibilidad de la doble autoría: "At the outset, mention was made of Hill's article about a double authorship. I will not enter into discussion of that because it is beyond my competence. It is my feeling that there are two poems here, if the technique is any guide. This does not mean, of course, that the same writer may not have changed his technique with his own growth or because of the requirements of his subject. It does, then, seem fair to say only on the basis of an examination of technique that the poem breaks into two differently constructed parts. No conclusions about authorship may be drawn" [Ap. 201, p. 227].³⁰

³⁰ Jules Horrent, en 1964, combate la opinión de Singleton, según la cual el *Cid* no sería el centro de la narración en la segunda parte del *Cantar*; y se basa, para defenderse, en la unidad narrativa, temática, moral de la obra. Combate también la tesis sustentada por Meregalli y por Arteta (según los cuales la refundición conservada difiere completamente del texto primitivo), asegurando que aquella no difiere en mucho del original: "Cette version [el *Poema conocido*], dont la substance épique ne devait pas, semble-t-il, différer fondamentalement de celle du poème des

La mayor parte de los críticos posteriores, a pesar de todo, continuaron aceptando la tesis de Menéndez Pidal: Correa (1952), Casaldueiro (1954), Kohler (1955), Gicovate (1956), Atkinson (1956-1957), Dámaso Alonso (1958), Riquer (1959), Horrent (1959), Tomas Thomov (1960). Todos ellos reafirmaron la unidad temática, artística y moral del *Cantar*, y vieron en él la obra de un solo autor, único y verdadero.³¹

Los años 1955-1961 son, en relación con la vieja disputa, de capital importancia. Erich von Richthofen, que hasta 1954 había defendido la tesis de un solo autor, adelanta, en 1955, la hipótesis de dos poetas en el *Poema* [Ap. 176, p. 184, n. 15];³² y Menéndez Pidal, representante de la tesis antigua, reconsidera cuidadosamente, entre 1957 y 1961, su posición, y modifica radicalmente su postura. Defiende ahora don Ramón la doble autoría del poema, y basa sus argumentos en una extraordinaria cantidad de noticias. Afirma el ilustre erudito que hacia el año 1110 un juglar de San Esteban de Gormaz compondría el poema, y que treinta años más tarde otro segundo, de Medinaceli, haría la refundición que ha llegado hasta nosotros. Puede explicar así las desconcertantes diferencias (de versificación, de asonancia, etcétera)³³ y continuar concibiendo la obra, sin em-

années 1120, est le chef-d'oeuvre qui est parvenue jusqu'à nous grâce à la copie, moins altérée qu'on ne le dit d'habitude, de Per Abbat, scribe du xiv^e siècle, qui transcrivait un modèle de 1207" [Ap. 97, p. 477].

³¹ Cf. CORREA [Ap. 49, pp. 185-199]; CASALDUERO [Ap. 31, pp. 25-28]; KOHLER [Ap. 105, pp. XVI-XVIII]; ATKINSON [Ap. 9, p. 49]; B. GICOVATE, "La fecha de composición del *Cantar de Mio Cid*", *Hispania*, XXXIX (1956), p. 419; D. ALONSO [Ap. 5, p. 69, n. 29] dice que "lo mismo el *Poema del Cid* que la *Chanson de Roland* son obra de un poeta único y genial". Cf. además RIQUER [Ap. 183, p. 128]; HORRENT [Ap. 94, p. 447]; THOMOV [Ap. 206, pp. 95-98]; LÓPEZ ESTRADA [Ap. 117, p. 163].

³² Escribe Richthofen: "Rappelons que nous aussi étions de l'avis qu'il devait y avoir eu deux auteurs du *Cid*" [Ap. 180, p. 592, n. 3]. Sugiere, además, que el nuevo método empleado por don Ramón respecto al *Cantar* incitará a la crítica a hacer lo mismo con el *Roland* (p. 593).

³³ Menéndez Pidal venía defendiendo desde principios del siglo xx que esas diferencias de versificación y de asonancias entre el cantar primero y el tercero no implicaban diversidad de autores. Staaf, en 1925, notó la irregular distribución de las asonancias en el poema, pero aceptó la tesis de don Ramón ("Quelques remarques concernant les assonances dans le

bargo, como un todo, como una unidad poética; unidad posible por la maravillosa concordancia de los dos juglares en el campo de la creación artística:

En nuestro Mio Cid, observamos, por último, cómo los dos autores tan distintos, tan inconciliables en lo tocante al verismo épico, se hermanan concordes en el terreno de la creación literaria. El genio poético del autor de San Esteban de Gormaz atrae hacia sí e impulsa al genial refundidor de Medinaceli. Esta continuidad de inspiración, a través de los tiempos, en el arte colectivo, es una gran verdad, un gran fenómeno estético, que la moderna crítica tradicionalista observa, afirma y propone al estudio: continuidad de numen, fundada en la comunidad de gustos, de propósito y de ambiente cultural [Ap. 141, p. 161].

La nueva tesis —de los dos autores— ha sido aceptada por la mayor parte de los críticos posteriores.³⁴ Objeciones a la nueva teoría de don Ramón han sido presentadas, sin embargo,

Poème du Cid", *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, II, pp. 417-429). Sin embargo, esas diferencias notadas por varios críticos, las dudas de otros investigadores y nuevos descubrimientos, han llevado a don Ramón a concluir que son dos los juglares que sucesivamente (hacia 1105 el primero; hacia 1140 el segundo) han intervenido en la creación del *Mio Cid*; que son dos las técnicas del poema; y que hay en éste dos tipos de versificación y de asonancia [Ap. 141 y Ap. 143]. Horrent, a pesar de todo, no cree imposible atribuir esas diferencias de técnica, de versificación y de asonancia a un solo y único autor [Ap. 97, pp. 452-453, 472]. Fundado en un examen de las asonancias y de los tiempos en el *Poema*, Oliver Myers aduce otras pruebas de la diversidad de autores [Ap. 153, p. 494; véase también Ap. 58].

³⁴ Han aceptado, aunque con algunas reservas, las nuevas conclusiones de Menéndez Pidal muchos críticos del siglo XIX: A. DESSEAU [Ap. 64, pp. 83-90]; SANZ Y DÍAZ [Ap. 195, pp. 97-116]; LAZA PALACIO [Ap. 110]; RICHTHOFEN [Ap. 180, pp. 591-596]; MARTÍNEZ DE PISÓN [Ap. 121, p. 22]; DE CHASCA [Ap. 58, pp. 308-310: "Confieso que, dada la innegable unidad orgánica del Cid, me sería estéticamente repugnante la tesis de dos poetas con sendos estilos, si para defenderla fuera necesario suponer una dicotomía estructural y falta de conformidad expresiva. Huelga decir que Menéndez Pidal no supone tal cosa. Concluimos, pues, que, en cuanto a la vida tradicional de un cantar de gesta, es inevitable pensar en más de un autor. Pero conviene pensar en uno solo en lo que se refiere a una refundición particular."] Cf. también LAPESA [Ap. 109, pp. 30-32] AGUIRRE [Ap. 2, pp. 13-43]; y BANDERA GÓMEZ [Ap. 16, pp. 15, n. 2, 67-68 y 171-183].

por algunos autores, los cuales defienden, insistentes, la unidad de autor, y la apoyan en la unidad poética, temática, moral, etcétera, de la obra.³⁵

V. ¿Creador o refundidor?

No es nueva la tesis que explica la copia de Per Abat como refundición (elaboración o recreación) de un texto desaparecido; ya Andrés Bello, entre 1834 y 1841, afirmó la existencia de otros poemas referentes al Cid, anteriores y de un carácter histórico más acentuado que el de la versión conservada:

No se puede afirmar con seguridad si el Poema de Almería alude al Poema del Cid hoy conocido. Pero tengo por muy verosímil que, por los años de 1150, se cantaba una jesta o relación de los hechos del Cid en los versos largos i el estilo sencillo i cortado, cuyo tipo se conserva en el poema, a pesar de sus incorrecciones; relación aunque destinada a cantarse, escrita con pretensiones de historia, recibida como tal, i depositaria de tradiciones que, por su cercanía a los tiempos del héroe, no distan mucho de la verdad. Esta relación, con el pasar de los años, i según el proceder ordinario de las creencias i cantos del vulgo, fue recibiendo continuas modificaciones e interpolaciones, en que se exajeraron los hechos del compeador castellano i se injirieron fábulas que no tardaron en pasar a las crónicas i a las que entonces se reputaba historia. Cada generación de juglares tuvo su edición peculiar en que el lenguaje i la leyenda tradicional aparecían bajo formas nuevas. El presente Poema del Cid es una de estas ediciones i representa una de las faces sucesivas de aquella antiquísima jesta [Ap. 24, VI, pp. 307-308].³⁶

³⁵ Cf. HORRENT [Ap. 97, pp. 451-477]; OLSON [Ap. 157, p. 506, n. 14]; MONTGOMERY [Ap. 151, pp. 253-274]; DOREMAN [Ap. 67, p. 11, n. 11].

³⁶ Algo parecido escribe Aguirre en 1968. Ve en el *Cantar* copiado por Per Abat "una historia cantada por varios juglares, cada uno a su modo, añadiendo y quitando escenas, interpolando o suprimiendo detalles, aunque siempre conservando la sustancia de la historia, y siempre, desde luego, narrándola con palabras distintas, si bien utilizando las fórmulas de la técnica oral". El *Poema* conocido sería entonces un "texto" particular, una de las muchas "representaciones de la historia del Cid" [Ap. 3, pp. 18-19].

A finales del siglo XIX corroboró Joaquín Costa la tesis de Bello, afirmando que el *Cantar* conocido es una refundición tardía, hecha al parecer por el Per Abat de la corte de Fernando III [Ap. 50, p. 76]. Durante lo que va del siglo XX, los críticos partidarios de la refundición han añadido varios detalles a la teoría. Sostuvo Lang en 1914 que el poema original fue escrito hacia 1140 y que después de su primera redacción fue refundido, entre 1150 y 1175, acaso por un clérigo de Cardaña [Ap. 107, pp. 28-29, 301]. Veinticuatro años más tarde el italiano Ferruccio Blasi afirmó que el texto del que Per Abat copió el *Poema* conservado, remonta, a su vez, a otras fuentes poéticas anteriores, esto es, a otros cantares de gesta que sin duda se compusieron poco después de muerto el Cid [Ap. 27, p. 93]. Dijo Mateu Llopis en 1947 que el texto antiguo debió de escribirse hacia 1130 a juzgar por las monedas que se mencionan en el poema [Ap. 123, pp. 43-56]; Franco Meregalli, por su parte, propuso explicar, en 1949, las divergencias del *Cantar* con los relatos cronísticos cidianos mediante "l'esistenza d'un diverso cantare o di un rifacimento", mediante "l'esistenza d'una redazione diversa da quella da noi posseduta" [Ap. 146, p. 29]; Erich von Richthofen creyó, en 1954, que "en el siglo XII se conocía en grandilocuente prosa poética" la versión primitiva [Ap. 175, pp. 347-348]; aseguró, tres años después, Ubieto Arteta que dataría la primera redacción de hacia 1120, y la segunda, de Per Abat, de 1207 [Ap. 209, pp. 166-170]; y Martín de Riquer, en 1959, también apoyó la tesis de que el poema conocido es sólo una refundición de un texto desaparecido:

Le *Cantar de mio Cid* s'est transmis en versions refondues et variables, comme il est courant dans l'épopée traditionnelle. Sous sa forme de poème, c'est-à-dire copiée avec la pleine conscience de transmettre une chanson versifiée, la chanson est conservée dans un manuscrit d'une écriture du XIV^e siècle, signé par un scribe appelé Per Abbat. Les chroniques générales ont mis en prose divers états de ceux qui ont été revêtus par la chanson lorsqu'elle a été refondue par la tradition des jongleurs, ce qui révèle sa grande vitalité jusqu'au

xiv^e siècle. C'est une tache difficile et hasardeuse que de dater une oeuvre littéraire vivant sous forme de refontes et dans un état variable et mouvant. Il est possible que le manuscrit copié par Per Abbat soit une refonde d'un texte antérieur du poème. On admet communément que le texte lu aujourd'hui a été rédigé vers 1140, bien qu'il ait probablement existé un *Cantar del Cid* antérieur à 1128 [Ap. 183, p. 129].

Menéndez Pidal, siguiendo a Wolf y a Menéndez y Pelayo,³⁷ venía defendiendo desde comienzos del siglo xx que no es una refundición el manuscrito, sino copia auténtica de la versión antigua. Con todo, en 1957, modificó su postura y aceptó la tesis que había combatido ("Creo como más probable que el juglar de Medinaceli fuese un espléndido refundidor; que el primer eslabón de la cadena fuese un poema anterior más breve, obra de un juglar quizá de menos vuelos, que no dejó rastro alguno de su obra") [Ap. 137, p. 353]; tesis que defendió más tarde (1961) con más convincentes argumentaciones [Ap. 141, pp. 145-200; véase también Ap. 143, pp. 195-225]. Conserva el documento la refundición del poeta de Medinaceli,³⁸ afirma Menéndez Pidal ahora; y puede decirse que ésta es la tesis que en adelante ha prevalecido.³⁹

³⁷ Menéndez y Pelayo afirma que el *Poema* es "ruda copia hecha por un Per Abat" en 1307; que, en medio de sus incorrecciones, "conserva un sello de arcaísmo tan notable, que no puede dudarse que se deriva del poema original"; que no se debe a la tradición oral de los juglares; y que sus defectos no deben atribuirse a una "refundición poética" [Ap. 144, I, p. 136].

³⁸ En 1964, Horrent da nuevo vigor a la teoría de la refundición, pero no cree que el texto conservado sea la primera, sino la segunda refundición de un poema primitivo compuesto hacia 1120 [Ap. 97, p. 477; Ap. 209, pp. 168-170; y Ap. 183, p. 129]. Menéndez Pidal y Richthofen [Ap. 143 y Ap. 180] colocan el original hacia 1110. Don Ramón, influido quizá por las observaciones de Horrent ("la versión la plus ancienne qui soit accessible serait née un vingtaine d'années après la mort du héros...; cette version aurait été l'objet d'un remaniement sans doute quelque vingt ans plus tard...; nouveau remaniement après 1160...") y por las ideas de los estudiosos de la épica oral contemporánea, se inclina a creer que el juglar de San Esteban, que poetiza hacia 1105, era ya un refundidor [Ap. 143, p. 220].

³⁹ Prescindiendo de las diferentes posturas que los críticos han tomado respecto al origen, a la formación y tradición de los cantares de gesta me-

Es posible decir, en relación con los cinco problemas estudiados, que en el siglo XVIII, por lo general, no aparecen

dievales, reconocen la existencia de varios autores (creadores, re-creadores y refundidores) no sólo los tradicionalistas, sino también los individualistas, los conciliadores y los partidarios de la escuela de Perry-Lord. Los estudiosos de la épica románica difieren, pues, en el método de acercarse a la canción de gesta, de juzgar la obra de arte creadora y de valorar la refundidora. Casi todos los críticos contemporáneos afirman que el *Mio Cid* conservado y el *Roland* de Oxford son dos casos de excelente y genial refundición juglaresca. Pierre Le Gentil, integrando en la continuidad tradicional la eficacia artística de la creación individual, logra una cierta conciliación entre tradicionalismo e individualismo, suponiendo, tanto para el *Cantar de Medinaceli* como para la *Chanson de Roland*, un refundidor insigne, definitivo, que merece el nombre de autor [Ap. 122, pp. 129-133; Ap. 133 y Ap. 114]. Animado por esta opinión, Menéndez Pidal afirma que "el poeta de Medinaceli engrandeció la acción del poema y puede considerársele autor definitivo"; pero no deja de señalar que "más de la mitad del poema y de su grandeza pertenecen al poeta de San Esteban de Gormaz"; y concluye que "un gran autor anónimo, cuando refunde una gran obra, se siente inmerso en el espíritu de la colectividad y respeta, cuanto más puede, el genio y el texto de la creación poética de su predecesor" [Ap. 143, pp. 223-225; cf. también Ap. 58, pp. 308-312]. Jules Horrent, sin embargo, cree que la fórmula ecléctica de Le Gentil no convence ni a los tradicionalistas dogmáticos, "qui lui reprocheront de perdre de vue que la beauté propre à la tradition épique naît de la collaboration de tous ceux qui y participent", ni a los individualistas doctrinarios, "qui regretteront qu'il ne fasse pas la part assez belle à la création original qui a fait maître le poème" [Ap. 99, p. 192]. Indica que Le Gentil no tiene muy en cuenta la distinción entre la fase preliteraria de una obra y su fase literaria, y que, por consiguiente, no pone en su justo lugar el fenómeno de la creación literaria: "Quelle que soit sa date —contemporain de l'événement inspirateur, postérieur de quelques années, d'un o plusieurs siècles—, quelles que soient ses modalités —poème qui exprime les émotions de tous, qui oppose la création personnelle du poète au sentiment collectif, qui nuance celui-ci par celui du poète—, quelle que soit sa forme littéraire —scolaire, populaire—, quelle que soit la destinée qui l'attend —lancement d'une tradition, limitation à lui-même—, le poème est né un jour, l'oeuvre est passée un jour de l'état d'inesistance à celui d'existence" [*ibid.*, p. 193]. Apunta luego el peligro que hay en juzgar un poema conservado y analizable acudiendo a una obra, real sin duda, pero impalpable, por perdida. En cuanto a la expresión "refundidor genial" aplicada por Le Gentil [Ap. 112], por Delbouille [Ap. 60] y por Menéndez Pidal [Ap. 139, Ap. 141, Ap. 143] al autor de la versión oxoniana del *Roland* o al refundidor del *Cantar de Medinaceli*, Horrent declara: "Personalmente no veo nada de genial en el *Roland* ni en el *Mio Cid*. Son dos obras excelentes en comparación con otras gestas románicas, pero sus creadores, poetas originales o refundidores, no poseen la llama del genio iluminador de un Dante, de un Shakespeare, de un Cervantes, de un Goethe" [Ap. 99, p. 194, n. 1].

las teorías (excepción, I); se adopta una postura sin pensar en otras posibilidades (IV, V), o se recoge el material que luego aprovechará el siglo XIX (II, III). El siglo XIX, por su parte, se caracteriza por una acentuada uniformidad. Al comienzo se formula la teoría que el siglo XVIII había preparado (II, III), y se mantiene en adelante por la crítica; si alguna otra teoría se introduce, ocupa un lugar secundario, aunque de vez en cuando reaparezca (III, IV, V). Cuando el siglo XVIII había formulado ya dos teorías opuestas (I), se toma una de ellas (autor anónimo), la cual es la que en adelante prevalece. Este periodo se caracteriza también por la diferencia en el método crítico empleado en cada una de las dos partes de la centuria (mucho más científico el de la segunda).

El siglo XX (que en relación con la crítica cotidiana comienza en las últimas décadas del XIX) principia con dos hechos de suma transcendencia. Aumenta, por una parte, el rigor metodológico que la generación anterior había iniciado; rigor que progresivamente se acentúa. Tiene lugar, por otra parte, la polémica entre la escuela individualista, capitaneada por Bédier, y la tradicionalista, dirigida por Menéndez Pidal; polémica que determinará el rumbo crítico en relación con casi todos los problemas discutidos. El rigor científico con que comienza el periodo supone un replanteamiento de la cuestión. En relación con el problema II (¿Clérigo o juglar?) y con el III (Patria del autor), la situación se complica por la aparición de una nueva tesis —la de Beer—, la cual, al favorecer la postura individualista, es la que en realidad hace surgir la polémica. En los dos casos, Menéndez Pidal, y la mayor parte de los críticos posteriores, se oponen a la tesis de Beer-Bédier. Respecto al problema II (¿Clérigo o juglar?), mantiene Menéndez Pidal la postura (única) que el siglo XIX había defendido (autor juglar); en relación con el III (Patria del autor) se aparta Menéndez Pidal de las dos posturas del siglo XIX (la predominante: autor fronterero al lemosín; y la secundaria: autor asturiano), y adopta la que a finales del periodo había mantenido, sin seguidores, Amador de los Ríos, precisándola y sosteniéndola con nuevos

argumentos (autor oriundo de una región entre San Esteban y Medinaceli). En los dos casos, aunque la batalla dura todavía, puede decirse que triunfan don Ramón y sus partidarios.

En relación con los otros tres problemas (I, IV, V), que se ven determinados, en parte, por la polémica referida, y, en parte, por la aplicación de las nuevas teorías de Perry-Lord sobre la composición oral de la épica medieval a los cantares de Castilla, adoptan Menéndez Pidal y sus seguidores las tesis que el siglo XIX había preferido: autor anónimo, único y creador. En el caso I (autor anónimo) se acepta la tesis unánimemente, pues la teoría opuesta, ya en el siglo XIX, había dejado de defenderse. En los dos casos restantes (IV-V) persisten todavía, frente a don Ramón y a sus partidarios, las tesis que habían sido secundarias en el siglo XIX (dos autores, autor refundidor); éstas, sin embargo, defendidas sólo por una minoría, no amenazaron en realidad a las tesis predominantes. A mediados del siglo XX, a pesar de todo, cobran las dos disputas un rumbo inesperado: Menéndez Pidal rectifica su posición, y adopta, en los dos casos, las tesis que había combatido.

MICHAEL MAGNOTTA

York University, Canada.

APÉNDICE

1. ABATE DI GIOVANNI, ANDRÉS: *Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, 1782, t. I, pp. 277-279.
2. AGUIRRE, J. M.: *El juglar del Cid*, Madrid, Doncel, 1960.
3. ———: "Épica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva", *Romanische Forschungen* [= RF], LXX (1968), 13-43.
4. ALONSO, DÁMASO: "Estilo y creación en el Poema del Cid", en *Ensayos de poesía española*, Buenos Aires, 1944, 69-112.
5. ———: *De los siglos oscuros al de oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Madrid, Gredos, 1958, 45-69.
6. ALONSO, MANUEL: "El Canciller Diego García de Campos y el Cantar de Mio Cid", *Razón y Fe*, 126 (1942), 477-494.

7. ———: *Diego García de Campos, Planeta, obra ascética del siglo XIII*; edición, introducción y notas por el P. Manuel Alonso, Madrid, 1943.
8. ALONSO Y MARTÍN, JOSÉ: "La geografía en el Poema del Cid", *Razón y Fe*, 122-123 (1941), 211-227.
9. ATKINSON, WILLIAM C.: *Poema de mio Cid*. Reseña a *Le Poème de mon Cid* (vers 1140), trad. y ed. de Eugène Kohler, *Romance Philology [RPh]*, X (1956-57), 49-51.
10. ATTIAS, MOSHE: *Poema de Mio Cid*. Traducido por Moshe Attias, Jerusalem, 1967, 196 págs. (En hebreo, con abreviada introducción en español); 194-196.
11. AUBRUN, CHARLES: "La métrique du Mio Cid est régulière", *Bulletin Hispanique [= BH]*, XLIX (1947), 332-372.
12. ———: "Tradición literaria y crítica tradicionalista", *Filología*, VII (1961), 1-11.
13. BANDERA-GÓMEZ, CESÁREO: "El sueño del Cid en el episodio del león", *Modern Language Notes [MLN]*, LXXX (1965), 245-251.
14. ———: "La realidad poética en el Poema de Mio Cid", *Dissertation Abstracts*, XXVI, 5427-28, vol. 9, March, 1966.
15. ———: "Reflexiones sobre el carácter mítico del Poema de Mio Cid", *MLN*, LXXXI (1966), 195-216.
16. ———: *El Poema de Mio Cid: poesía, historia, mito*, Madrid, Gredos, 1969.
17. BARRIENTOS, IVÁN: "Notas sobre lo visual en el Poema de Mio Cid", *Universidad de San Carlos (Guatemala)*, 47 (1959), 127-138.
18. BATTAGLIA, SALVATORE: "Poesia e realtà nel Poema de Mio Cid", en *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, 151-169.
19. ———: "La trasmissione giullaresca", en su libro *Introduzione alla Filologia Romanza e la Chanson de Roland*, Napoli, Liguori, 1967, 317-347.
20. BÉDIER, JOSEPH: *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, 1908-1914, 4 vols.
21. BEER, RUDOLPH: "Zur Überlieferung altspanischer Literaturdenkmäler", Separatabdruck aus der *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, Wien, 1898, 1-45.
22. BÉLÍC, OLDRICH: "La conception du héros épique dans la Chanson de Roland et dans le Poema del Cid", *Romanistica Pragensia*, I (1959), 3-12.
23. BELL, AUBREY: *Castilian Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1938.
24. BELLO, ANDRÉS: *Obras completas de don Andrés Bello*, Santiago de Chile, t. II, 1881; VI, 1883; VIII, 1885.
25. BERTONI, GIULIO: *Il Cantare del Cid*, Bari, 1912.

26. ———: "In torno alla cronologia del Cantare del Cid", *Atti della Reale Accademia della Scienze di Torino*, LXI (1926), 455-462.
27. BLASI, FERRUCCIO: *Epoepa Spagnuola*, Modena, 1938.
28. BOWRA, CECIL MAURICE: *Heroic Poetry*, London, 1952.
29. CANTERA BURGOS, FRANCISCO: "Breves palabras más sobre Raquel e Vidas", *Boletín de la Institución Fernán González [= BIFG]*, XXV (1956), núm. 134, 26-27.
30. ———: "Raquel e Vidas", *Sefarad*, XVIII (1958), 99-108.
31. CASALDUERO, JOAQUÍN: "El Cid echado de tierra", artículo escrito en 1954 y reimpresso en sus *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1962, 28-58.
32. CASTRO, AMÉRICO: "Poesía y realidad en el Poema del Cid", *Tierra Firme*, I (1935), 7-20.
33. ———: *España en su historia*, Buenos Aires, 1948.
34. ———: *La realidad histórica de España*, México, 1954.
35. CASTRO DE ZUBIRI, CARMEN: "Por amor del rey Alfonso fue el Cid bien barbado", *Clavileño*, 3 (1952), núm. 18, 28-31.
36. CEJADOR Y FRAUCA, JULIO: "El Cantar de Mio Cid y la epopeya castellana", *Revue Hispanique [= RH]*, XLIX (1920), 1-310.
37. CELAYA, GABRIELA: "La poesía oral", *Revista de Occidente*, VIII (1965), núm. 23, 208-215.
38. CIROT, GEORGE: "L'épisode des Infants de Carrión (L'affaire du lion et la scène des adieux) dans le Mio Cid et la chronique Générale", *Bulletin Hispanique [= BH]*, XLVII (1945), 124-133.
39. ———: "Cantares et romances", *BH*, XLVII (1945), 6-25, 169-186.
40. ———: "L'épisode des Infants de Carrión (La rouvraire de Corpes et le retour à Valence) dans le Mio Cid et la Chronique Générale", *BH*, XLVIII (1946), 64-74.
41. ———: "L'affaire des malles du Cid", *BH*, XLVIII (1946), 171-177.
42. COESTER, ALFRED: "Compression in the Poema del Cid", *RH*, XV (1906), 98-203.
43. CORBATÓ, HERMENEGILDO: "La sinonimia y la unidad del Poema del Cid", *HR*, IX (1941), 327-347.
44. CORNU, JULES: "Études sur le poème du Cid", *Romania [= Ro]*, X (1881), 75-99.
45. ———: *Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris, 1891, 419-458.
46. ———: "Verbesserungsvorschläge zum Poema del Cid", *Symbolae Praegenses* (Prag-Wien-Leipzig), 1893.
47. ———: "Beitrage zur einer kunftigen Ausgabe des Poema del Cid", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXI (1897), 461-528.
48. COROMINAS, PEDRO: "Las ideas jurídicas en el Poema del Cid", *Revista general de Legislación*, Madrid, 1900, 247-248.
49. CORREA, GUSTAVO: "El tema de la honra en el Poema del Cid", *HR*, XX (1952), 185-199.

50. COSTA, JOAQUÍN: *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas*, Madrid, 1881.
51. CROCETTI, CAMILLO GUERRIERI: *L'epica spagnola*, Milano, 1944.
52. —: *Il Cid e i Cantari di Spagna*, Firenze, Sansoni, 1957.
53. CUBÍ Y SOLER: "Introducción" a los *Ensayos poéticos en dialecto Berciano* por Fernández y Morales, León, 1861.
54. CHACÓN Y CALVO, JOSÉ MARÍA: "El P. Sarmiento y el Poema del Cid", *Revista de Filología Española [= RFE]*, XXI (1934), 150-156.
55. CHALON, LOUIS: "La bataille du Quarte dans le Cantar de Mio Cid", *Le Moyen Âge*, LXXII (1966), 425-442.
56. —: "A propos des filles du Cid", *Le Moyen Âge*, LXXIII (1967), 217-237.
57. CHASCA, EDMUND DE: *Estructura y forma en el Poema de Mio Cid*, México-Iowa City, 1955.
58. —: *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*, Madrid, Gredos, 1967.
59. —: "Composición escrita y oral en el Poema del Cid", *Filología*, XII (1966-67) [publ. 1969], 77-94.
60. DELBOUILLE, MAURICE: "Les Chansons de geste et le livre", en *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, 1959, 259-407.
61. —: "Chansons de geste et chants heroïques yougoslaves", *Cultura Neolatina [= CN]*, XXI (1961), 97-104.
62. —: "Le chant heroïque serbo-croate et la genèse de la chanson de geste", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona [= *BRALB*], XXXI (1965-66), 83-98 [Actes III^e Congr. de la Soc. Rencesvals].
63. —: "Le Mythe du jongleur-poète", *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, I (1966), 317-327.
64. DESSEAU, ADALBERT: "Relations épiques internationales: les changes de thèmes entre les légendes heroïques françaises et espagnoles", *CN*, XXI (1961), 83-90.
65. DEYERMOND, ALEN DAVID: "The Singer of Tales and Medieval Spanish Epic", *Bulletin of Hispanic Studies [BHS]*, XLII (1965), 1-8.
66. DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO: "Las descripciones en las leyendas cidianas", *BH*, XXV (1933), 5-22.
67. DORFMAN, EUGÈNE: *The Narreme in the Medieval Romance Epic*, University of Toronto Press, 1969.
68. "Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez sobre los orígenes de la poesía castellana", publicados por Marcelino Menéndez y Pelayo en la *RH*, XVII (1908), 295-431.
69. DOZY, REINHART E.: *Recherches sur l'histoire et la littérature de*

- l'Espagne pendant le Moyen Âge*, Leyde, Brill, 1849, 2 vols.; utilizamos la 3ª edición de 1881.
70. DUCAMIN, JEAN: Reseña crítica a "Zur Ueberlieferung... de Beer", en la *Revue des Langues Romanes* [RLR], Montpellier, 1899, 372-378.
 71. DUNN, PETER N.: "Theme and Myth in the Poema de Mio Cid", *Romania*, LXXXIII (1962), 348-369.
 72. DURÁN, AGUSTÍN: *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (en BAE, X), 2ª ed., Madrid, 1849.
 73. ENTWISTLE, WILLIAM JAMES: "Remarks Concerning the Order of Spanish Cantares de Gesta", *RPh*, I (1947-48), 113-123.
 74. ESPINO, FERNÁNDEZ: *Curso histórico crítico de la literatura española*, Sevilla, 1871.
 75. FITZMAURICE-KELLY, JAMES: *A History of Spanish Literature*, London, 1898.
 76. ———: *Literatura española*, Madrid, 1914.
 77. FLORANES, RAFAEL: *Notas críticas de R. R. F. R. y E.* al tomo I de la *Colección de poesías...* de D. Tomás Antonio Sánchez (Biblioteca Nacional, ms. Mm-396). [El texto que citamos puede verse en "Dos opúsculos", *RH*, XVIII, 1908.]
 78. FORD, JEREMIAH D. M.: *Old Spanish Readings*, New York, Ginn and Co., 1911.
 79. GÁRATE CÓRDOBA, J. MA.: *Las huellas del Cid*, Burgos, 1955.
 80. GARCÍA GALLO, ANTONIO: *El germanismo de la épica y del derecho en la Edad Media*, Madrid, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1955.
 81. GARCÍA GÓMEZ, EMILIO: "Esos dos judíos de Burgos", *Al-Andalus*, XVI (1951), 224-227.
 82. GARCÍA GUTIÉRREZ, ANTONIO: *Discurso leído ante la Real Academia Española en su recepción pública*, el día 11 de mayo de 1862. Madrid, Rivadeneyra, 1862, 5-46.
 83. GARIANO, CARMELO: "Lo religioso y lo fantástico en el Poema del Cid", *H*, XLVII (1964), 69-78.
 84. GAYANGOS, PASCUAL DE: *Historia de la literatura española*, de Ticknor; Madrid, 1851.
 85. GIL, ILDEFONSO-MANUEL: "Paisaje y escenario en el Cantar de Mio Cid", *Cuadernos Hispanoamericanos* [CHA], LIII (1963), 246-258.
 86. GILMAN, STEPHEN: *Tiempo y formas temporales en el Poema del Cid*, Madrid, Gredos, 1961.
 87. HALL, ROBERT A. JR.: "Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Superstratum", *RPh*, XIX (1965), 227-234.
 88. HAMILTON, RITA: "Epic Epithets in the Poem of the Cid", *Revue de Littérature Comparée* [RLC], XXXVI (1962), 161-173.

89. HART, THOMAS R.: "Hierarchical Patterns in the Cantar de Mio Cid", *The Romanic Review* [RR], LIII (1962), 161-173.
90. HARVEY, L. P.: "The Metrical Irregularity of the Cantar de Mio Cid", *BHS*, XL (1963), 137-143.
91. HERGUETA, DOMINGO: "Poema de Mio Cid", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, V (1938), 65-71, 104-109, 151-158.
92. HILLS, ELIJAN CLARENCE: "The Unity of the Poem of the Cid", *H*, XII (1929), 113-119.
93. HINARD, DAMAS: *Poème du Cid*, Paris, 1858.
94. HORRENT, JULES: "Le Poème du Cid mis en français", *Revue des Langues Vivantes* [RLV], XXV (1959), 443-452.
95. ———: "La prise de Castejon. Remarques littéraires sur un passage du Cantar de Mio Cid", *Le Moyen Âge*, LXIX (1963), 189-209.
96. ———: "Notes de critique textuelle sur le Cantar de Mio Cid", *Mélanges M. Delbouille* (Gembloux, 1964), II, 275-282.
97. ———: "Tradition poétique du Cantar de mio Cid au XII^e siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale* [CCM], VII (1964), 451-477.
98. ———: "Localisation du Cantar de mio Cid", *Mélanges offerts à René Crozet* (Poitiers, 1966), I, 609-615.
99. ———: "Chanson de geste et roman courtois", reseña de *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberger Kolloquium, 30. Januar, 1961, en *RPh*, XX (1966-67), 192-203.
100. HUBER, V. A.: *Crónica del famoso cavallero Cid Ruydtez Campeador*, Stuttgart, 1853.
101. HUERTA, ELEAZAR: *Poética del Mio Cid*, Santiago de Chile, 1948.
102. ———: "La primera hoja del Mio Cid", *Collected Studies for Américo Castro*, Oxford-England, 1965, 259-265.
103. JANER, FLORENCIO: *Poema del Cid*, ed. Florencio Janer, Madrid, 1864 (*BAE*, t. LVII).
104. JESÚS ÁLVAREZ, FRAY: *El Cid y Cardeña*, Burgos, 1952.
105. KOHLER, EUGÈNE: *Poema de mio Cid. Le poème de mon Cid (vers 1140)*; texte critique établi par don Ramón Menéndez Pidal. Traducción francesa y prólogo de Eugène Kohler, Paris, 1955.
106. KORBS, FRANK: *Untersuchung des sprachlichen Eigentümlichkeiten des altspanischen Poema del Cid* (tesis doctoral), Frankfurt, 1893.
107. LANG, H. R.: "Notes on the Metre of the Poema del Cid", *RR*, V (1914), 1-30, 295-349.
108. LAPESA, RAFAEL: *Historia de la lengua española*, 5^a ed., Madrid, 1962.
109. ———: *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967.
110. LAZA PALACIO, MANUEL: *La España del poeta del Mio Cid. Comentarios a la Crónica de Alfonso VII*. Málaga, Librería El

- Guadalhorce, 1964. (Cf. MARTÍNEZ DE PISÓN, "Bien e tan mesurado", *Insula*, XX, núms. 224-225, 1965, p. 22.)
111. LE GENTIL, PIERRE: "A propos de l'origine des chansons de geste: le problème de l'auteur", en *Coloquios de Roncesvalles*, Zaragoza, 1956, 113-121.
112. —: "Réflexions sur la création littéraire au Moyen Âge", *CN*, XX (1960), 129-140.
113. —: "Les chansons de geste et le problème de la création littéraire au Moyen Âge. «Remaniement» et «mutation brusque»", *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Bordeaux, 1962, 490-497.
114. —: "Le traditionalisme et l'étude des chansons de geste", *Revue Nouvelle*, XLII (1965), 40-52.
115. —: "Les nouvelles tendances de la critique et l'interprétation des épopées médiévales", en *BRABLB*, XXXI (1965-66), 133-141.
116. LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO: *Poema del Cid*. Texto íntegro en versión moderna y prólogo de F. López Estrada, Valencia, Odris Nuevos, 1961.
117. —: *Introducción a la literatura española medieval*, Madrid, Gredos, 1962.
118. LORD, ALBERT BATES: *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.
119. LOUIS, RENÉ: "Qu'est-ce que l'épopée vivante?", en *La Table Ronde [TR]*, núm. 132 (1958), 12-17.
120. MARTÍNEZ BURGOS, FRANCISCO: *El Cid estadista*, Burgos, 1951.
121. MARTÍNEZ DE PISÓN, EDUARDO: "Bien e tan mesurado", *Insula*, XX, núms. 224-25 (1965), p. 22.
122. MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ: *La cabeza de Castilla*, Madrid, 1950.
123. MATEU Y LLOPIS, FELIPE: "La moneda en el Poema del Cid; un ensayo de interpretación numismática del Cantar de Mio Cid", *BRABLB*, XX (1947), 43-56.
124. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, 1908-11; 3 vols.
125. —: *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, Paris, Colins, 1910. (Ed. esp., Madrid, Espasa-Calpe, 1959.)
126. —: *Poema de Mio Cid*; ed. de R. Menéndez Pidal, Madrid, La Lectura, 1913.
127. —: "Poesía popular y romancero", *RFE*, I (1914), 355-377; II (1915), 1-20, 105-136; III (1916), 233-289.
128. —: *La España del Cid*, Madrid, 1927; 2 vols.
129. —: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924.
130. —: *La idea imperial de Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
131. —: "El Mio Cid, el de Valencia", *Discurso en la Universidad de Valencia*, 1940; reimpresso en el volumen *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, 141-168.
132. —: *Cantar de Mio Cid*, 2ª ed., Madrid, 1944-46.

133. —: "Poesía e historia en el Mio Cid", *NRFH*, III (1949), 113-129.
134. —: *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951.
135. —: "Tradicionalidad de las Crónicas Generales de España. A propósito de los trabajos de L. F. Lindley Cintra", *Boletín de la Real Academia de la Historia [BRAH]*, CXXXVI (1955), 131-197.
136. —: *Los godos y la epopeya española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
137. —: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
138. —: "Mitología en el Poema del Cid", en el volumen *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, 1963, 181-186.
139. —: *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. (Orígenes de la épica románica)*, Madrid, 1959.
140. —: "Sobre las variantes del código rolandiano V. 4 de Venecia", *CN*, XXI (1961), 97-104.
141. —: "Dos poetas en el Cantar de Mio Cid", *Ro*, LXXXII (1961), 145-200.
142. —: *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, 1963.
143. —: "Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales. El Mio Cid y dos refundidores primitivos", *BRALB*, XXXI (1965-66), 195-225.
144. MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO: *Tratado de los romances viejos* (Madrid, 1903-1906, 2 vols.), en la *Antología de poetas líricos castellanos*. Ed. Nacional de *Obras completas*, Santander, 1944. (Se citan los tomos I y VI.)
145. —: *Historia de la poesía castellana de la Edad Media*, Madrid, 1911-13; 2 vols.
146. MEREGALLI, FRANCO: *Questioni riguardanti l'epica spagnuola*, Milano, 1949.
147. MÉRIMÉE, ERNEST: "Reseña al Cantar... de Menéndez Pidal", en *BH*, XI (1909), 119-123.
148. METTMANN, WALTER: "Altspanische Epik. Ein Forschungsbericht", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, II (1961), 129-153.
149. MILÁ Y FONTANALS, MANUEL: *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874. (Ed. Riquer y Molas, Barcelona, 1959.)
150. MONTGOMERY, THOMAS: "The Cid and the Count of Barcelona", *HR*, XXX (1962), 1-11.
151. —: "The Narrative Preference in the Cantar de Mio Cid", *RPh*, XXI (1968), 253-274.
152. MORLEY, S. G.: "Spanish Ballads Problems", *Publications in Modern Philology*, XIII (University of California, 1925), 207-228.

153. MYERS, OLIVER T.: "Assonance and Tense in the Poema del Cid", *PMLA*, LXXXI (1966), 273-87.
154. NORTHUP, GEORGE TAILER: "The Poem of the Cid viewed as a Novel", *Philological Quarterly*, XXI (1942), 17-22.
155. NOTOPULUS, JAMES A.: "Studies in Early Greek Oral Poetry", *Harvard Studies in Classical Philology*, 68 (1964), 1-77.
156. NÚÑEZ MARQUÉS, VICENTE: "Itinerario del Cid desde San Esteban de Gormaz a Navapalos, lugar donde fueron golpeadas cruelmente las hijas del Cid", *BIFG*, XXXIV (1955), 737-41.
157. OLSON, P. R.: "Symbolic Hierarchy in the Lion Episode of the Cantar de Mio Cid", *MLN*, LXXVII (1962), 499-511.
158. ORMSBY, J.: *The Poem of the Cid*, New York, 1915.
159. OROZCO DÍAZ, EMILIO: "Sobre el sentimiento de la naturaleza en el Poema del Cid", *Clav.*, VI (1955), núm. 31, 1-6.
160. ———: "Sobre el sentimiento de la naturaleza en la poesía española medieval", *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV (1966), 3-34.
161. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: "Tierras de Castilla. Notas de andar y ver", en *El Espectador* (Madrid: Revista de Occidente), I, 1916, 51-61.
162. PALACIOS MADRID, FRANCISCO: "¿Se escribió en Gumiel de Hizán el Poema de Mio Cid?", *BIFG*, XXXVII (1958), 134-143.
163. PARIS, GASTON: "La leyenda de los Infantes de Lara de Menéndez Pidal", *Journal des Savants* (Paris, mai-juin, 1898), 296-309, 321-335.
164. PATTISON, D. G.: "The Date of the Cantar de Mio Cid: A linguistic Approach", *The Modern Language Review [MLR]*, LXII (1967), 443-450.
165. PÉREZ DE URBEL, FRAY JUSTO: "Tres notas sobre el Cantar de Mio Cid", *BIFG*, XXXIV (1955), 634-641.
166. PICCIOTTO, ROBERT: *Dramatic and Lyrical Unity in the Cid and the Roland*; tesis doctoral, Indiana University, 1964.
167. PIDAL, PEDRO JOSÉ: *Introducción al Cancionero de Baena*, Madrid, 1851.
168. PUÉRTOLAS RODRÍGUEZ, J.: "Un aspecto olvidado en el realismo del Poema de Mio Cid", *PMLA*, LXXXII (1967), 170-177.
169. RESNICK, SEYMOUR: "The Jews as Portrayed in Early Spanish Literature", *H*, XXXIV (1951), 54-58.
170. RESTORI, ANTONIO: "Il Cid Campeador", *Il Propugnatore*, XIV (1881), 9-27.
171. ———: "Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del Poema del Cid", *Il Propugnatore*, XX (1887), I, 97-158; II, 109-164, 408-437.
172. ———: *Le Gesta del Cid*, Milano, 1890.
173. REYES, ALFONSO: *Poema del Cid* (según el texto antiguo prepa-

- rado por Menéndez Pidal, y prosif. moderna de Alfonso Reyes). Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
174. RIBERA Y TARRAGÓ, JULIÁN: "Épica romanceada andaluza", en *Disertaciones y opúsculos*, Madrid, 1928, I, 104-150.
175. RICHTHOFEN, ERICH FREIHER VON: *Estudios épicos medievales*, Madrid, Gredos, 1954.
176. ———: "Interpretaciones histórico-legendarias en la Épica medieval", *Arbor*, XXX (1955), 184-190.
177. ———: "Katalonien in französischen Wilhemlied", *Mélanges I. Frank* (Sarrebruck, 1957), p. 563, n.
178. ———: "Notas sobre temas épico-medievales", en *Boletín de Filología*, XI (1959), 346-348.
179. ———: "Style and Chronology of Early Romance Epic", *Saggi e Recerche in memoria di Ettore Li Gotti*, III, 1962, 83-96.
180. ———: "Cosidérations complémentaires sur les légendes épiques et les romans courtois", *Mélanges offerts à M. Maurice Delboulle* (Gembloux, 1964), II, 581-596.
181. RÍOS, JOSÉ AMADOR DE LOS: *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1863, t. III.
182. RÍOS Y RÍOS, ÁNGEL DE LOS: "Exactitud histórica y geográfica del Poema del Cid", *Revista de España*, LXXI (1879), 517-538; LXXII (1880), 482-494.
183. RIQUER, MARTÍN DE: "L'épopée vivante en Espagne", *TR*, 1959, núm. 133, 121-136.
184. ———: "Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire", en *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, 1959, 75-84.
185. ROBSON, C. A.: "Aux origines de la poésie épique romane: art narratif et mnemotechnie", *Le Moyen Âge*, XVI (1961), 41-91.
186. RUSSELL, P. E.: "Some Problems of Diplomatic in the Cantar de Mio Cid and Their Implications", en *MLR*, XLVII (1952), 34-49.
187. ———: "San Pedro de Cardeña and the Heroic History of the Cid", *Medium Aevum*, XXVII (1958), 57-79.
188. RYCHNER, JEAN: *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Gênevè-Lille, 1955.
189. SÁINZ DE BARANDA GARCÍA: "¿Quién pudo escribir el Poema del Cid?", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, IV (1936), 463-465.
190. SALINAS, PEDRO: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1940.
191. ———: "El cantar e Mio Cid. Poema de la honra", *Universidad Nacional de Colombia*, IV (1945), 9-24.
192. ———: "La vuelta del esposo. Ensayo de estructura y sensibilidad en el Cantar de Mio Cid", *BHS*, XXIV (1947), 79-88.

193. SÁNCHEZ, TOMÁS ANTONIO: *Colección de poesías anteriores al siglo xv*, Madrid, 1779-80, tomos I y II.
194. SANZ Y DÍAZ, JOSÉ: "Molina en la geografía árabe y en la historia cidiana", *Bolivar*, II (1958), 305-318.
195. —: "Dos poetas en el Cantar de Mio Cid (uno de San Esteban y otro de Medinaceli)", *Celtiberia*, XIV, núm. 27 (1964), 97-116.
196. SARMIENTO, FRAY MARTÍN: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*; Vol. I de las *Obras Pósthumas* [sic], Madrid, 1775.
197. —: *Obras de Sarmiento* (Biblioteca Nacional, II, parte 2ª fol. 148 [Ver Ap. 54]).
198. SERRANO CASTILLA, FRANCISCO: "El Poema del Cid, obra probable de algún monje benedictino", *Estudios*, X (1954), 67-71.
199. SICILIANO, ITALO: *Les origines des chansons de geste*, Paris, 1951.
200. —: *Les chansons de geste et l'épopée. Mythes, histoire, poème*, Torino, Soc. Ed. Internazionale, 1968.
201. SINGLETON, MACK: "The Two Techniques of the Poema de Mio Cid: An Interpretative Essay", *RPh*, V (1951-52), 222-27.
202. SMITH, COLIN C.: "Did the Cid Repay the Jews?", *Ro*, LXXXVI (1965), 520-38.
203. SOUTHEY, ROBERT: "Artículo (anónimo) atribuido a Southey", en *Quarterly Review*, XII (1814-15), 63-64.
204. SPITZER, LEO: "Los romances españoles: el romance de Abenámár", *Asomante*, I (1945), 7-29.
205. —: "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid", *NRFH*, II (1948), 105-17; reproducido en el volumen *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.
206. THOMOV, THOMAS S.: "La Chanson de Roland et le Poème du Cid", *CCM*, III (1960), 95-98.
207. TICKNOR, GEORGE: *History of Spanish Literature*, Boston, 1849; 2 vols.
208. TYSENS, MADELEINE: "Le jongleur et l'écrit", en *Mélanges René Crozet* (Poitiers, 1966), I, 685-695.
209. UBIETO ARTETA, ANTONIO: "Observaciones al Cantar de Mio Cid", *Arbor*, XXXVIII (1957), 145-170.
210. —: *Introducción a la historia de España*, Barcelona 1963.
211. UNAMUNO, MIGUEL DE: *En torno al casticismo*, Madrid, 1916.
212. VANCE, EUGÈNE: "Notes on the Development of Formulaic Language Romanesque Poetry", *Mélanges René Crozet* (Poitiers, 1966), I, 427-434.
213. VIÑAS MEY, CARMELO: "Sobre el origen e influencia de los cantares de gesta", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLIII (1922), 528-561; XLVIII (1927), 70-98.

214. VISCARDI, ANTONIO: "In principio era il poeta", en *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*, IX (1956), 31-56.
215. —: "Credo quia absurdum!", *Filologia Romanza*, III (1956), 342-370.
216. —: "Poesia collettiva, poesia giullaresca, letteratura epica", *Letteratura e Filologia*, VIII (1962), 143-192.
217. VOSSLER, KARL: "Carta española a Hugo von Homansthal", en el volumen *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, 9-49.
218. WOLF, FERNANDO: *Studien zur Geschichte der Spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, 1859. (Utilizamos la trad. esp.: *Historia de las literaturas española y portuguesa*; trad. de Unamuno y notas de Menéndez y Pelayo, Madrid, sin fecha, 2 vols.)
219. ZAHAREAS, ANTHONY: "The Cid Legal Action at the Courts of Toledo", *RR*, LV (1964), 161-172.
220. ZINGARELLI, NICOLA: "Per la genesi del Poema del Cid. Alcuni rafronti con la Cronica General", en su libro *Scritti di varia letteratura*, Milano, 1935, 153-173.
221. ZIRMUNSKY, VICTOR M.: "The Epic Folk-Singers in Central Asia (Tradition and Artistic Improvisation)", presentado en el *VII Congreso Internacional de Ciencias Tropológicas y Etnológicas*, celebrado en Moscú en agosto de 1964.