

Presentación

El mio Cid

El poema del mio Cid fue escrito en la España del siglo XII, por un juglar de San Esteban de Gormaz. El poema, dividido en tres partes o cantares, narra el injusto destierro y las aventuras del Cid, Rodrigo Díaz de Vivar. El deshonor y la recuperación de la honra constituyen su eje central, que describe la mentalidad y los valores éticos de su tiempo.

Existe un solo ejemplar del texto original que se conserva en la Biblioteca Nacional en Madrid. En el siglo XVI se guardaba en el Archivo del Concejo de Vivar. Después estuvo en un convento del mismo pueblo. Y Ruiz de Ulibarri hizo una copia en 1596. Eugenio Llaguno y Amirola, secretario del Consejo de Estado, lo sacó de allí en 1779 para que lo publicase Tomás Antonio Sánchez. Terminada la edición, Llaguno lo mantuvo en su poder y lo pasó a sus herederos. En el siglo XIX Pascual de Gayangos lo guardó y hacia 1858, Damas-Hinard. En esa época fue enviado a Boston para que lo consultase Ticknor. En 1863 lo tuvo el primer marqués de Pidal y por entonces lo estudió Florencio Janer.

Antes de pasar a la Biblioteca Nacional de Madrid (fue adquirido el 20 de diciembre de 1960) lo heredó Alejandro Pidal y en su casa lo estudiaron Vollmöller, Baist, Huntington y Ramón Menéndez Pidal.

Se trata de un tomo de 74 hojas de pergamino grueso, le faltan tres, una al inicio y dos entre fragmentos de las hojas 47, 48 y 69, 70. En muchas páginas hay manchas provocadas por los reactivos utilizados desde el siglo XVI para leer los pasajes ininteligibles. Aunque estos pasajes no son demasiados.

La encuadernación es del siglo XV. Las hojas están ordenadas en once cuadernos. Todo el manuscrito original es un texto continuo sin separación en cantares, ni espacios entre los versos, que siempre empiezan con letras mayúsculas.

Rodrigo Díaz de Vivar

En el contexto histórico medieval —recordemos que el término «Édad Media» solo es válido para Europa— surge la figura del caballero armado como máximo exponente publicitario de un modo de organización social. Aunque la Edad Media representó un cierto estancamiento que incluyó también las artes de la guerra, lo cierto es que durante ese largo milenio de luces y sombras surgieron algunos buenos generales que no descuidaban en sus campañas los aspectos tácticos y estratégicos elementales. Rodrigo Díaz de Vivar era uno de ellos, y en realidad su figura histórica se encuentra muy lejos de la aureola mítica del caballero andante. El Cid fue, ante todo, un soldado experto que se movía como pez en el agua dentro del entorno bélico de su época: la guerra de frontera.

En un tiempo en el que Europa era un confuso laberinto de feudos, reinos inestables e imperios de pacotilla, las grandes guerras entre naciones eran relativamente escasas. Sin embargo, la guerra fronteriza, un continuo de escaramuzas, algaradas e incursiones en las áreas limítrofes y en las tierras de nadie, era algo que formaba parte del engranaje económico. El botín obtenido, los esclavos capturados y el cobro de parias a los feudatarios y reinos más débiles constituían una parte sustanciosa de las finanzas de la época. En cierto modo, puede decirse que los caudillos al estilo del Cid practicaban una manera particular de comercio.

En este ambiente de latrocinios y chantajes mutuos la figura de Rodrigo Díaz destaca por varias razones. En primer lugar, porque trasciende la labor habitual del combatiente fronterizo —que rara vez pasa del pillaje—, y llega a fundar un Estado propio en el que, sin coronarse, gobierna como un rey; en segundo lugar, porque la mítica literaria lo convierte en fábula: la leyenda que necesita una nación guerrera y naciente, Castilla, para justificar su existencia. Los juglares, y en concreto el autor o autores de *El Cantar de mio Cid*, son los que transforman a Rodrigo Díaz en el modelo de combatiente castellano, noble e invencible, espejo de ese mismo reino que aspira a convertirse en unificador de las Españas.

Por lo demás, no deja de resultar paradójico que el caballero cristiano arquetípico, que ha servido de inspirador a tantas cruzadas, sea conocido por la fama con un nombre árabe, «Cido», el «Señor». Tal vez era inevitable.

La Ilíada

La Ilíada no refiere a la conquista de Ilión, sino tan solo, y como el propio poema anuncia en sus primeros versos («Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo; cólera funesta que causó infinitos males a los griegos... desde que se separaron disputando el Atreída, rey de hombres, y el divino Aquiles»), un episodio particular acaecido en el décimo año de guerra, esto es, la cólera de Aquiles y sus funestas consecuencias para los troyanos.

Iracundo y ofendido Aquiles contra Agamenón, jefe supremo del ejército griego, por haberle arrebatado esta la esclava Briseida, que habíale sido asignada como botín de guerra, se retira con sus mirmidones de la lucha, a la que jura no volver, y suplica a su madre, Tetis, que mueva a Júpiter a inclinar la victoria de parte de los troyanos. Júpiter accede, y, en efecto, los troyanos victoriosos rechazan a los griegos hasta sus mismas naves, una de las cuales, incluso, queman. En vano trata entonces Agamenón de reconciliarse con Aquiles enviándole una embajada; el héroe no perdona y tan solo un sentimiento personal es capaz de decidirle a volver a la lucha: este sentimiento es el vivísimo dolor que le produce la muerte de su amigo Patroclo, a quien había prestado sus propias armas para que fuese con los mirmidones a luchar, pero no por los griegos, sino por su propia gloria. Ante el cadáver de su infortunado amigo todo su rencor contra Agamenón tórnase odio implacable contra Héctor, que le ha dado muerte, y corre a buscar al héroe troyano, al que inmola, con la ayuda de Minerva, en singular combate, y cuyo cadáver arrastra colgado a su carro victorioso. Príamo, rey de los troyanos y padre de Héctor, va entonces en persona a la tienda de Aquiles a suplicarle le entregue el cadáver de su hijo; y con esta bellísima escena y la entrada en Troya del yerto cuerpo del héroe, termina la epopeya.

No sin razón *La Ilíada* se ha considerado siempre como una de las obras más excelsas que ha producido genio poético de un pueblo concretado

por un hombre extraordinario: todas las cuerdas de la alegría y de la tristeza, del amor y del odio, de lo bueno que hay en los hombres y de lo peor que el alma humana encierra, las pulsa el poeta con igual maestría y sin igual pericia nos empuja de la cumbre del dolor más arrebatado al suave y quejumbroso lamento. Del mismo modo, mientras unas veces nos abstrae y sublima mediante pensamientos de hondo sentido, otras veces con ligero humorismo la miseria y el horror de la guerra y la pena y tristeza de vivir. Por lo demás, en la disposición de la parte preparatoria (que le permite luego de trazar el carácter firmísimo y resuelto Aquiles, la grandeza de su figura y la de los demás héroes, justificar su violento cambio movido por el dolor que le produce la muerte de su amigo), en la manera como enlaza esta parte preparatoria con la principal, en el arte con que sabe retardar el desenlace y velar el plan del poema, en la serena impersonalidad con que relata cuantos hechos ocurren en él, grandiosos o ridículos, horribles o regocijados, sublimes o pequeños, y ofrecerlos en armonioso conjunto a los ojos del lector, y hasta en la elocución, admirable, demuestra el poeta, Homero, que no solo conoce los más íntimos secretos del arte poético sino que llegó a un esplendor y a una madurez que asombra y confunde si se tiene en cuenta la época en que la obra fue concebida y compuesta.

Bergua, J. (1985). Introducción. *La Iliada*. Madrid: Colección Iberoica. (Fragmento).

Comentario sobre

La canción de Roldán

La *canción de Roldán* está dividida en tres partes: la tradición de Ganelón, la muerte de Roldán y el castigo. Las tres están perfectamente estructuradas en cuanto a realzar la figura de Roldán y la gran victoria de Carlomagno sobre los árabes.

Entre los personajes franceses destacada en gran manera la figura del emperador Carlos, el de la barba florida, valiente y esforzado en la pelea a pesar de sus doscientos años. Terrible en su odio a Ganelón a quien no perdona en su infame felonía; afectuoso y sencillo con sus barones; lleno de ternura para Roldán, su amado sobrino; altivo y jactancioso con los infieles; acongojado y derramando lágrimas ante el cadáver de Roldán y de sus pares. Este es el Carlomagno del poema, muy distinto del personaje histórico.

Roldán es la figura apasionante que domina toda la trama. Aun cuando el poema prosigue después de su muerte, su nombre aflora en todos los labios. Su hazaña sin par de Roncesvalles gravita en las batallas y su olifante suena en el campo y aterroriza a los infieles. Roldán es el caballero sin tacha, valiente hasta la temeridad, pero no muy prudente en sus decisiones. A su lado está su amigo Oliveros, cuya hermana Alda es la prometida del héroe. Oliveros es también valiente, aunque más reflexivo. Al darse cuenta de la superioridad sarracena pide a Roldán que haga sonar la trompa para que

el emperador acuda en su ayuda. Pero la arrogancia y el valor de Roldán hace que este desdeñe la súplica de su amigo. Solo cuando ya es tarde, cuando casi todos los hombres han muerto, Roldán se decide a tocar el olifante. Ha nacido el mito de Roldán: el héroe sigue combatiendo con las sienes rotas y la boca llena de sangre hasta la muerte y la victoria, una victoria pírrica, puesto que no queda con vida ni un caballero francés. Roldán es el último en morir, pero antes los infieles han abandonado el campo de batalla y han huido hacia Zaragoza.

La muerte de Roldán, a causa de la traición de Ganelón, será un acicate para las fuerzas cristianas, que acaudilladas por Carlomagno derrotarán al rey Marsil y al emir Baligán.

Y es al final de la gesta, contada por Turoldo, cuando captamos toda la dimensionalidad del poema en el abatimiento de Carlos y en su pesimista frase «¡Qué penosa es la vida, Señor!».

El mito de Roldán con su Durandarte y su trompa cobra nueva vida... Y los siglos hablarán de sus hazañas...

Galvadi, A. (1962). Prólogo. Comentario a la *Canción de Roldán*. En Cimilira, A. (Ed.), *La canción de Roldán*. Madrid: Ediciones Auriga. (Fragmentos).

Epopeya y canto heroico en la literatura anglosajona:

Beowulf y Finnesburth

De la mano de *Beowulf* nos trasladamos ahora al tercer ámbito lingüístico que nos ha transmitido tradiciones épicas germánicas, el anglosajón. *Beowulf* es una obra del todo insólita en el panorama literario medieval, no solo porque constituye el único poema extenso (3 182 versos) de temática profana anterior al siglo XII, sino sobre todo por el elevado nivel poético de su lenguaje, su métrica y su estilo, así como por su sorprendente construcción narrativa —no lineal y llena de referencias cruzadas, alusiones y digresiones— que no tiene paralelo en la literatura culta de su tiempo y que hace muy difícil un resumen que tenga en cuenta toda esa complejidad. Precisamente por estos y otros motivos, *Beowulf* debe ser considerado como producto de la cultura literaria clerical.

Beowulf se conserva en un único manuscrito, el Cotton Vitellius A XV de la British Library, que se compone a su vez de dos códices originariamente independientes y que probablemente fueron encuadernados juntos en el siglo XVII. Nuestro texto se encuentra en la segunda parte, conocida como manuscrito Nowell por el nombre de su primer propietario conocido (siglo XVI). Se trata de un volumen en folio, de facción y composición sencilla, aunque pulcra, carente de adornos y con el texto escrito a renglón seguido, es decir, sin separar los versos. El códice contiene otras obras, todas en lengua vernácula, que merece la pena recordar aquí: 1) una homilía sobre San Cristóbal —falta el principio—; 2) un texto sobre las maravillas de Oriente; 3) la epístola ficticia de Aristóteles a Alejandro Magno sobre el mismo asunto (las tres son traducciones de textos latinos); 4) *Beowulf* y 5) una versión del bíblico libro de *Judit*. Los primeros tres textos están en prosa, los otros dos en verso aliterativo. El hecho de que la última hoja de *Beowulf* muestre daños y signos de desgaste y que falte también el inicio de *Judit* podría indicar que en la actualidad ya no se pueden reconocer los cuadernillos originales, pues el códice resultó severamente dañado en el incendio de la biblioteca de

Cotton en 1731 y fue reencuadernado en el siglo XIX, para lo cual cada hoja fue separada del conjunto y colocada sobre un marco de papel independiente. Resulta obvio que a todos los textos incluidos en el código les es común un interés por los seres monstruosos, especialmente notable en los textos segundo y tercero, pero también en el primero, donde el santo es presentado como una bestia salvaje con cabeza de perro y costumbres caníbales. Sin embargo, si se confirmara que este fue el motivo de reunir las obras mencionadas, *Beowulf* formaría parte de la colección gracias a la presencia de Grendel, de su madre y del dragón, lo que denotaría un interés principalmente clerical o «académico» que solo coincide de manera secundaria con el contenido del poema. Esto podría querer decir que el público destinatario del código podría haber sido bastante distinto de aquel para el que fue compuesta la obra. [...]

Tanto la lengua de *Beowulf* como su temática indican que el poema estaba dirigido a un público aristocrático y laico; las tradiciones heroicas —que el autor demuestra conocer a la perfección— vivían principalmente en sus cortes. La técnica, en cambio, revela a un autor de formación clerical. El poeta, entonces, trabajó a caballo entre ambos entornos socioculturales, que no eran contradictorios ni incompatibles. Desde esta perspectiva hay que entender también la combinación de elementos paganos y cristianos, que es otro de los grandes temas de lo que se ha ocupado la crítica. Son manifiestamente de origen pagano tres rituales funerarios que se describen en el poema: la sepultura de Scyld Scefing en una nave (versos 25-52), la pira ceremonial por los muertos en Finnsburh (versos 1107-1124) y la incineración de Beowulf (versos 3134-3182). La Iglesia había condenado repetidamente este tipo de sepelios y aunque aquí se llevan a cabo con normalidad, llama la atención que vayan acompañados de ceremonias idólatras. Hay otros momentos en que se vislumbran huellas de un universo pagano, por ejemplo, cuando en una situación desesperada los daneses llegan a implorar a sus dioses (versos 175-193), hecho que el narrador comenta con una condena no exenta de comprensión, o cuando se hace referencia al hado o destino (*wyrð*), que determina la suerte de los guerreros.

Pero no cabe duda de que *Beowulf* fue compuesto por un autor cristiano, pues a toda la obra le es inherente una visión cristiana del mundo que no puede considerarse de ninguna manera un añadido o un «barniz». A nivel superficial, hay claras referencias al cristianismo como la síntesis de la creación del mundo (versos 86-98), las alusiones al diluvio o al juicio final, así como las frecuentes menciones de Dios o de que sus designios rigen el mundo. A un nivel formal, seguramente el largo «sermón» de Hrothgar antes de la marcha del héroe (versos 1 700-1 780) proceda de una tradición cristiana, aunque como los demás pasajes de la obra no contenga una apología explícita. Pero el elemento más revelador de la profunda formación cristiana del autor es la presentación de Caín como patriarca del género de los monstruos (versos 104-114). Las tradiciones exegéticas cristianas ven en la deformación monstruosa la expresión del pecado y a los gigantes y otros seres monstruosos se los concibe como enemigos de Dios.

Fundamentadas todas ellas en célebres pasajes bíblicos como Génesis 6,4 o Baruc 3, 24-28, coexisten diversas explicaciones: según unas perecieron en el diluvio, otras (representadas por ejemplo por el *Liber Monstrorum* anglosajón o galo del siglo VIII, cuya proximidad a *Beowulf* resulta llamativa) afirman que la monstruosidad renace como manifestación del pecado, y según otras (basadas en Job 26,5) algunos monstruos sobrevivieron bajo las aguas. El hecho de que el autor del poema anglosajón presente a Grendel y a su madre como descendientes de Caín y los haga residir en un mundo subacuático es una señal inequívoca de que el monstruo y la lucha contra él deben ser vistos también desde esta perspectiva cristiana. No quiere decir que *Beowulf* sea un poema alegórico sobre el bien y el mal, sino que hay una clara cristianización de la materia heroica.

Milla, V. (2007). *Épopeya y canto heroico en la literatura anglosajona: Beowulf y Finestrandh. En Héroe de libro: poesía heroica en las culturas anglo-germánicas medievales*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
(Práguemo adaptado).