

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

*El Cantar de Mio Cid*  
contado para niños del  
siglo XXI

La épica en la Literatura Infantil y Juvenil

Autor: Lucía Blanco Orallo

Tutor/a: Dra. María Isabel Toro Pascua

Salamanca. Curso 2020 -2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN  
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

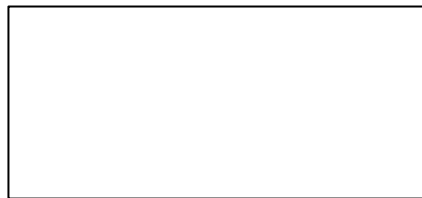
*El Cantar de Mio Cid*  
contado para niños del  
siglo XXI

La épica en la Literatura Infantil y Juvenil

Autor: Lucía Blanco Orallo

Tutor/a: Dra. María Isabel Toro Pascua

VºBº



Salamanca. Curso 2020-2021

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	4
2. Marco teórico: el discurso literario y su didáctica en la Literatura Infantil y Juvenil.....	5
3. Análisis de las adaptaciones con respecto a la obra original: <i>Cantar de Mio Cid</i> .....	7
3.1 Análisis de las obras.....	7
3.2 Conclusión sobre las adaptaciones .....	15
4. Resultado de la encuesta que confirma los análisis .....	18
5. Conclusión .....	22
6. Bibliografía .....	22

## 1. Introducción

El *Cantar de Mio Cid* ha suscitado una gran admiración desde sus orígenes hasta nuestros días, siendo una obra que ha dado lugar a ‘Cides’ muy distintos entre sí, en función de los distintos contextos de creación tanto en el ámbito literario como cinematográfico. Así, no será lo mismo un Cid del siglo XIX o del siglo XX que uno del siglo XXI. Del mismo modo, no será igual el Cid que nos muestra Arturo Pérez Reverte en su obra *Sidi*, que una adaptación para un niño de siete o quince años. Cada Cid atiende a un público y a un contexto determinado.

La obra que he seleccionado para hacer este estudio es una de las obras más antiguas conservadas dentro de la cultura hispánica casi completa, pero también una de las obras más criticadas dentro del canon por su dificultad a la hora de leer y por las continuas guerras a las que se enfrenta este personaje. Como consecuencia, los profesores de Educación Primaria o Secundaria suelen mandar adaptaciones para hacer más amena su lectura, pero esto conlleva que la obra se vea alterada en muchos de los casos y se transmita una imagen del protagonista que poco tiene que ver con la reflejada en el propio *Cantar*, junto con la omisión o invención de ciertos pasajes que eran claves dentro del momento histórico en el que se gestó.

La Literatura Infantil y Juvenil, principal objeto de estudio de este Trabajo de Fin de Grado, ha sido considerada poco valiosa y suele estar fuera de los cánones literarios y de la Universidad, pero es muy importante, ya que a través de ella se transmite una serie de valores, de creencias y de ideas que ayudan a configurar la mente y la personalidad del joven lector, así como su opinión crítica.

Por eso el cuento y el cantar de gesta tienen características comunes que marcan su estructura y su finalidad. En el pasado, ambos formatos servían para transmitir una serie de enseñanzas, actitudes y valores, pero esa visión se ha ido modificando y se ha ido adaptando a los distintos momentos y necesidades con el fin de garantizar, hoy en día, diversión y entretenimiento, dando como resultado versiones modificadas en las que se omiten partes monótonas, que no interesan o que son conflictivas para el receptor.

Por lo tanto, el análisis de este estudio nos permitirá concluir hasta qué punto los cambios en las obras originales pueden afectar a la transmisión de conocimientos y cómo afecta eso a nuestro imaginario colectivo.

## **2. Marco teórico: el discurso literario y su didáctica en la Literatura Infantil y Juvenil.**

Para poder entender los cambios y el porqué de ellos en este tipo de literatura, debemos explicar brevemente cómo se elabora una obra dedicada a las primeras edades y qué aspectos se deben de tener en cuenta.

Este tipo de literatura se encarga de crear mundos de ficción alternativos que sirvan al lector como contrapunto de la realidad, denominados por L. Sánchez (1999) como “mundos posibles”, de modo que el niño pueda estimular y desarrollar una nueva competencia psicológica relacionada con la creatividad y la imaginación (Colomer, 1995).

Núñez Ramos, en *La poesía* (1999), señala lo siguiente:

Transmutar [la realidad] en poesía es, entonces, asignarles a las palabras un valor personal, crearlas de nuevo, pronunciarlas por primera vez, nombrar uno mismo su experiencia en el mundo, en vez de asignarles la denominación estereotipada que figura en un catálogo que está a disposición de todos (p. 13).

Esto es clave para entender qué es la Literatura Infantil y Juvenil y cómo pueden afectar esas palabras que leen los niños a la hora de configurar su mente y su pensamiento crítico, ya que la literatura en muchos casos es un medio de difusión de valores y pensamientos.

En este mismo sentido, G. Navas (1995) asegura que “el escritor expresa mediante su discurso un modo de ver el mundo [...] que afecta a la sensibilidad del lector y lo dispone a una nueva actitud ante el mundo y su propia vida” (p.36)<sup>1</sup>. Mismo punto de vista que comprarte Vygotsky (1979), pero desde la perspectiva psicológica, y no dentro del marco literario.

Desde este planteamiento, el lector infantil se siente atraído por aquellos relatos en los que aparecen elementos distintos a la realidad, que dibujan un mundo al revés y en

---

<sup>1</sup> Esta fuente está sacada de Sánchez Cerrillo, C. P. y Padrino García, J. (1999).

los que las aventuras son llevadas a cabo por personajes que no existen en la realidad. De este modo, se crea un cierto sentimiento entre autor-libro-lector, que le ayudará a configurar su pensamiento o a modificar su visión del mundo (dependiendo de la etapa del desarrollo en la que se encuentre).

En esto se encuentra la dificultad en el discurso literario y de su comunicación, ya que el autor tiene que saber emplear y ordenar todos los elementos que configuran su obra para que el lector no se aburra. Debe de dejar espacio para que el receptor pueda crear sus hipótesis y desarrollar su imaginación (Sánchez Corral, 1999, p. 110).

Por eso, aunque tradicionalmente se defina esta literatura de forma negativa por el empleo de un lenguaje claro y sencillo junto con personajes planos y estructuras simples, lo cierto es que resulta mucho más compleja de lo que pudiera parecer en un principio, puesto que atiende a aspectos y necesidades psicológicas del público al que se dirige, debido a que se encuentra en su etapa de desarrollo. Esto ha sido afirmado por Luis Sánchez Corral:

No ha de suponer minusvalorar el discurso ni rebajar sus exigencias artísticas en aras, por una parte, de conseguir una comprensión fácil y transparente del texto, bajo la excusa de una supuesta carencia en la competencia literaria de los niños, y en aras, por otra parte, de lograr el correspondiente éxito comercial y editorial (Sánchez, 1999, p. 108).

Bien es sabido que las adaptaciones infantiles y juveniles son un buen método para acercar grandes obras de la Historia de la Literatura a los más pequeños y de este modo poder hacer que se acerquen a la obra mayor, pero también tienen sus inconvenientes, ya que muchas veces se asumen como verdad todo lo que se cuenta y lo que no, llevando a configurar una historia incompleta o falsa muchas veces<sup>2</sup>.

Por lo tanto, citando a J. García (1999), el objetivo de las adaptaciones no tiene que ser otro que acercar las obras de la Literatura a los más pequeños, pero a “la Literatura, con mayúsculas y sin adjetivos”.

---

<sup>2</sup> Hay veces que las adaptaciones superan a la obra original y se consumen en mayor cantidad o a veces se llega a desconocer la obra original y se toma la adaptación como la fuente primera, es decir, hay veces que el desconocimiento de la obra original o los cambios en esta son tan grandes que no se establecen relaciones entre ambas obras. Esto ocurre por ejemplo con *El Jorobado de Notre Dame* o de *Aladdin*, cuyas obras de referencia son *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo y *Las mil y una noches*, respectivamente.

### **3. Análisis de las adaptaciones con respecto a la obra original:**

#### ***Cantar de Mio Cid***

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, analizaremos los cambios que presentan dos adaptaciones con respecto al original de una de las obras clásicas de la literatura española, el *Cantar de Mio Cid*, obra que, como ya he indicado anteriormente, resulta de lectura complicada para la edad infantil, tanto por su forma como por la temática que trata.

Las dos adaptaciones seleccionadas para este estudio son, en concreto:

- *El Cantar de Mio Cid* contado por Ramón García Domínguez (2007), a la que me referiré como A1.
- *Rodrigo, un caballero de leyenda*, adaptado por Ángel A. Domingo de Isabel (2007), a la que me referiré como A2.

#### **3.1 Análisis de las obras**

Los primeros sucesos que se describen en A2 se desarrollan de forma paralela al *Cantar*, pero en pasajes como el abandono del Cid de Vivar o el diálogo con Minaya junto con la descripción del ambiente se representa de una forma más triste y desolada, marcándose en este sentido la principal diferencia con la obra original. En A1, por el contrario, se nos sitúa la acción explicando las causas que llevan al Cid a su destierro: las injurias del conde García Ordóñez para vengarse de una ofensa del pasado.

Una vez que se sale de Vivar tanto en A1 como en A2, se dirigen los desterrados rumbo a Burgos, donde nadie los acoge hasta que sale una niña a explicarles lo sucedido y las consecuencias que ha dispuesto el rey para quien se atreva a ayudarlo<sup>3</sup>. El Cid comprende la decisión de los burgaleses quienes en A2 se describen acongojados, frente al mudismo de A1.

Acto seguido entran en escena en A1 los “dos judíos prestamistas” (García Domínguez, 2007, p.15), con el mismo objetivo que en A2: engañar a “dos judíos

---

<sup>3</sup> En A1 la niña le explica lo que está pasando, pero a diferencia de lo que ocurre en el Cid original y en A2 solo se menciona la ceguera y la pérdida de posesiones, omitiendo la excomulgación y la presentación de Martín Antolínez.

prestamistas, Raquel y Vidas” (Domingo de Isabel, 2007, p. 23). Es decir, tenemos la misma descripción en ambas adaptaciones sobre el plan del Cid, la profesión de estos dos personajes y la religión que profesan, con la diferencia de que en A1 no se enuncian sus nombres. Por el contrario, en el *Cantar* no se menciona nada de la religión que practican estos dos individuos; es más, tal y como señala Montaner Frutos (2011, p. 12, n. 89), Raquel y Vidas son dos burgaleses prestamistas, posiblemente judíos.

Por lo que se refiere a Martín Antolínez, el burgalés que en el *Cantar* abastece al Cid y a sus hombres con su comida, que se une a su hueste y es el responsable de buscar y hablar con Raquel y Vidas para conseguir el dinero que le hace falta al Cid para partir al destierro<sup>4</sup>, solo aparece representado como tal en A2, mientras que en A1 se prescinde tanto de la presentación de este personaje como de la tarea encomendada por el Campeador, siendo él quien la lleva a cabo y convirtiendo el trabajo en equipo en un acto individual. Aun así, el episodio donde Raquel y Vidas son los protagonistas aparece extremadamente resumido. Incluso no volverán a aparecer en el segundo cantar, a diferencia del original.

Una vez salen de Burgos, en las tres obras se dirigen a San Pedro de Cardeña, donde se encuentra el abad don Sancho<sup>5</sup> junto con doña Jimena y sus hijas que en ese momento aún son niñas<sup>6</sup>. El Cid da al monasterio dinero para la manutención de su familia.

Los sucesos en A2, igual que teníamos al principio de la obra, son acordes al *Cantar*, salvo que se añaden adjetivos connotativos para ofrecer un mayor dramatismo a la escena<sup>7</sup>. Por el contrario, en A1 se omiten muchos de los sucesos que se cantan en el original y que aparecen en A2, como la llegada de Martín Antolínez con más hombres y el recuento de hombres<sup>8</sup>.

Pero en ambas versiones infantiles se omite el diálogo entre el Cid y el abad don Sancho, la plegaria de doña Jimena a Dios para que proteja a su marido igual que hizo con otros personajes bíblicos. De este modo lo que se está haciendo en el *Cantar de Mio*

---

<sup>4</sup> Como explica Montaner Frutos (2011) en la p.11, nota: 84, al Cid como nadie lo va a auxiliar por orden del rey, tendrá que conseguir dinero en contra de su voluntad; en concreto, mediante un engaño.

<sup>5</sup> En las adaptaciones no se nos da su nombre.

<sup>6</sup> En las ilustraciones podemos ver cómo se las representa como niñas frente al encuentro en Valencia de toda la familia, donde podemos ver que han crecido.

<sup>7</sup> Esta es la principal característica de esta adaptación: a través de adjetivos, adverbios y verbos se transmite la idea de pena y preocupación.

<sup>8</sup> Los hombres que vienen con Martín Antolínez en el *Cantar* besan la mano del Cid tal y como muestran las reglas de vasallaje, mientras que en la adaptación esto no ocurre.



*Cid* es elevar el estatus del héroe al de los santos. Esto será reforzado en la siguiente tirada de versos cuando en sueños se le aparece el ángel Gabriel, recordándonos a otros pasajes que se recogen en la *Biblia*, como la Anunciación a María o la aparición del ángel a San José. El momento de la despedida es muy emotiva y para ello se recurre a la imagen del dolor que se produce cuando se separa la carne de la uña, registrándose también en las dos obras infantiles.

En la despedida de su familia se representa a un Cid cariñoso, emotivo y que siente devoción por su familia, tanto en el *Cantar de Mio Cid* como en A1 y A2. La diferencia principal la encontramos en la actitud de doña Jimena: en el original, cuando se encuentra con su esposo, se arrodilla y le besa las manos como muestra de fidelidad a su señor y, por lo tanto, de sumisión (Montaner Frutos, 2011, p.22), comportamiento que no ocurre en el resto de las versiones, en las que Jimena se despide de su esposo con un abrazo.

Acto seguido, se pasa directamente a la noche en la que se le aparece el ángel Gabriel en sueños al Campeador<sup>9</sup> dejándonos ver que la tristeza del destierro se contrarresta con el anuncio de este personaje bíblico. Esta es la primera vez que en A1 se alude a la religión que profesa el Cid.

En la obra original, una vez salen de Castilla, la primera campaña que se efectúa es la conquista de Castejón y el posterior saqueo de la ciudad, siguiendo el plan de ataque diseñado por Álvar Fáñez. En esta tirada de versos se nombran a más lugartenientes que actúan en la misión. Esta batalla se omite en A2, al igual que el resto de sucesos que acontecen hasta la toma de Alcocer, que es ahí donde se retoma la acción del Cid. En cambio, en A1 se describen las ofensivas y los diversos asedios en los que se vio involucrado el Campeador representándolos como su triunfo individual, sin mencionar a ninguno de sus hombres que le ayudaron, como tampoco la posterior repartición del botín.

Ante de describir este ataque bélico en A1, se reseña lo siguiente acerca del Cid: “el empeño está en reconquistar las ciudades y fortalezas que un día pertenecieron a la España cristiana” (García Domínguez, 2007, p. 20). En el v. 673 del *Cantar*, Minaya expresa que la auténtica razón por la que se enfrentan a los moros es para poder sobrevivir, no por ningún ideal superior, como el que alimentaba las Cruzadas.

---

<sup>9</sup> Del mismo modo que A1 omite los nombres de Raquel y Vidas, también en este pasaje no se menciona el nombre del ángel.

Finalizada la misión en el Jalón, en los vv.625-861 se relata el asedio y la conquista de Alcocer en el *Cantar*:

La toma de Alcocer, clave estratégica de la zona, según el *Cantar*, atemoriza a las localidades vecina, que pueden ayudar al rey Tamín de Valencia ( 625-635). Éste, viendo una seria amenaza en el Cid, envidia a sus generales Fáriz y Galve al frente de tres mil hombres (636-651). El ejército musulmán asedia Alcocer (652-664) y, tras un cerco de tres semanas, el Cid, con el consejo de Álvar Fáñez (que suele actuar como su estratega), decide atacar a los sitiadores por sorpresa al amanecer (665-680). Se produce así la primera lid campal del *Cantar*, que comienza con la carga en solitario de Pero Bermúdez, que atrae tras sí a las tropas cidianas (679-725). La batalla, pese a algunas dificultades, como las sufridas por Álvar Fáñez (744-758), es ganada por los hombres del Cid, aunque Fáriz y Galve escapan (725-809). Gracias al botín conseguido, el Campeador puede enviar a Minaya a Castilla para pagar su voto en Santa María de Burgos, entregar dinero a su familia y hacer su primer regalo al rey Alfonso (810-835). Tras la partida de Álvar Fáñez, el Cid, por razones estratégicas, abandona Alcocer, que es vendido a los moros (836-845). Repartidas las ganancias, y entre las bendiciones de los alcocereños, el Campeador y sus hombres parten Jalón abajo (846-861) (Montaner Frutos, 2011, p.41. Nota de los vv. 625-861).

En esta tirada de versos que recoge el *Cantar* hay que señalar la actuación de Pero Bermúdez, única actuación individual que se señala en toda la obra, junto con el lamento de los moros a la hora de partir el Cid de Alcocer.

En A2, tras omitirse la conquista de Castejón y Alcalá, nos encontramos en Alcocer, donde se narran los mismos hechos que en el original, incluyendo la mención de personajes del bando de los moros: Fáriz y Galve. En cambio, no se pasa revista a la tropa como en el *Cantar* ni se muestra la pena de los moros ante la partida del Cid de Alcocer. Estos dos hechos tampoco se describirán en A1, donde solamente se aludirá al miedo que experimentan los habitantes de Alcocer, quienes envían correspondencia a su rey para que los auxilie enviando tropas.

Tras cuatro semanas en las que privan a los del Cid de agua, como en el *Cantar*, comienza la batalla, en la cual no se refleja la brutalidad ni los gritos de guerra que podemos leer en el original. Pero el reparto del botín, la embajada de Minaya al rey y la decisión de que se continúe en el destierro es igual en sendas adaptaciones y en la versión primitiva. Asimismo, hay que señalar que no se menciona a Pero Bermúdez, pero sí se hace alusión por primera vez a Minaya en A1.

A estos hechos le siguen más asedios y conquistas que en las adaptaciones se omiten<sup>10</sup> pasando directamente al enfrentamiento con el conde de Barcelona, don Ramón de

---

<sup>10</sup> En A1 se nombran los sitios por los que pasan, pero no se desarrollan. En A2 se salta directamente a los hechos en el pinar de Tévar.

Berenguer, quien disponía de un ejército mixto de cristianos y musulmanes, ya que estaban aliados.

Según ha señalado Montaner Frutos (2011), en el *Cantar* el juglar no se ha detenido a desarrollar la batalla de Tévar como en otras ocasiones, sino que se ha centrado en el arresto del conde por parte de Cid con el objetivo de ridiculizar a la clase noble que ha sido derrotada por el ejército inferior de un alférez. Esto último será lo que se ejemplifica en las adaptaciones: el diálogo, el orgullo de Ramón de Berenguer tras ser prisionero de guerra y negarse a comer, para finalmente ser liberado reflejándose una vez más la generosidad del Cid ante sus enemigos.

En A2, el conflicto se representa como si se tratase de una pelea de niños que luego hacen las paces y vuelven a hacerse amigos, algo que tiene mucho sentido si pensamos que el texto va dirigido a un público infantil. En cambio, en A1, la batalla se vuelve a representar de forma individual, igual que teníamos con el cerco de Alcocer o con Raquel y Vidas, lo único que esta vez puede tener más sentido, ya que lo que se puede estar representando es ese duelo a dos entre ambos personajes y su relación en el pasado.

Las tres versiones acaban con este suceso en el que, además de liberar al conde de Barcelona, se resalta el valor del Cid a la hora de cumplir su palabra. De este modo se pone fin a una serie de batallas y disputas en las que se ha visto envuelto el Campeador desde su destierro de Vivar.

En los tres segundos cantares encontramos al protagonista en el Levante, donde culminará con la conquista de Valencia; pero antes de hacerse con ella, va conquistando y asaltando las ciudades que se encuentran próximas. Por lo tanto, la primera toma que se produce es la de Murviedro, en la que los habitantes, queriendo frenar los avances del Campeador, deciden asediarlo. En A1, en cambio, esta decisión es tomada por el rey de Valencia y no por los valencianos, como sucede en A2 y en el *Cantar*. Pero, finalmente, el resultado de la batalla de Murviedro es el mismo en las tres obras: el triunfo para los hombres del de Vivar, si bien la estrategia y la persona de Álvar Fáñez vuelve a omitirse en las dos adaptaciones.

Después de este suceso en el que la fama y la riqueza del Cid van aumentando, se produce un salto temporal de tres años, momento en el que ya tiene bajo su control casi toda la zona y decide atacar Valencia. En las tres obras se nos describe su estrategia: llevar a la hambruna a los valencianos, quienes ante esta situación deciden pedir auxilio al rey

de Marruecos, que rehúsa la llamada de emergencia. En cambio, no se nos describe en las adaptaciones la dura represalia que llevó a cabo durante los nueve meses de bloqueo total, en el que murieron muchísimos valencianos<sup>11</sup> y en A1 también se omite esa señal de ayuda de los cercados. En las tres versiones se pone fin a esta gran empresa de diez meses con el ondeamiento de la bandera en el alcázar junto con el recuento de las grandes riquezas que se encontraron. Pero la felicidad dura poco, ya que al instante tienen que enfrentarse a un nuevo enemigo: el rey de Sevilla a quien derrotan rápidamente, episodio que se relata de forma casi idéntica tanto en A1 como en A2.

Tras estos dos sucesos continuos se menciona en A2 lo relativo a la larga barba que ya posee el héroe, igual que en el *Cantar*, con la diferencia de que en A1 esto sucede antes de la toma de Valencia. Sin embargo, en ambas adaptaciones se omite la llegada a Valencia de don Jerónimo, quien era el encargado de formar y organizar la sede episcopal. En sendas obras infantiles se pasa directamente a la segunda embajada de Minaya con el rey Alfonso VI, a quien le pide en nombre del Cid que permita que la familia se puede reunir en Valencia.

En cuanto a la tarea a la que se tiene que enfrentar Minaya, en los libros infantiles aparece de forma muy breve todos los pasos que se llevan a cabo hasta que se produce el esperado reencuentro de la familia en Valencia. Dentro de las omisiones destacan la oposición de García Ordoñez, la reaparición de Raquel y Vidas exigiendo lo prometido y la despedida de doña Jimena y sus hijas del abad don Sancho.

Además de estos acontecimientos hallamos otra diferencia en la decisión del rey de proteger a las hijas del Cid. En la obra original Alfonso VI las custodiará hasta la salida de Castilla, mientras que en A2 esta información se omite, dando la imagen de hombre piadoso; probablemente esto sucede así para que el lector vaya viendo la evolución del rey y cómo se empieza a poner del lado del Cid frente a sus calumniadores, aunque también puede ser un intento de lavar la imagen negativa que se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo sobre la figura de Alfonso VI. En A1 esto no se insinúa, del mismo modo que no se indica la anulación de los castigos para quienes quisieran unirse al Cid junto con la mención de Pero Bermúdez y Abengalbón, personajes que fueron enviados por parte del Cid y cuya tarea era custodiar a su familia. En A2 es curioso cómo en la comitiva

---

<sup>11</sup> En el *Cantar* para conseguir un ambiente dramático se alude a la muerte de hijos y mujeres frente a la elisión en las obras infantiles, probablemente para no dañar la imagen del Cid.

que trae de vuelta a la familia del Campeador aparece en la ilustración la bandera de Castilla y León: el motivo probablemente sea que esta adaptación fue editada por la Junta de dicha comunidad autónoma.

Tras la llegada de doña Jimena, doña Sol y doña Elvira, podemos observar cómo en los tres pasajes se describe con alegría y entusiasmo el esperado reencuentro, pero esa alegría durará poco debido a al intento del rey de Marruecos de arrebatar Valencia al Cid. Ante este suceso, en ambas versiones se refiere a Rodrigo con aires de confianza, pero no hay en las adaptaciones el ansia de guerra que se registra en el original, como tampoco se describe la guerra, ni la intervención de don Jerónimo, ni que Álvar Salvadórez fuera preso por los musulmanes; se alude directamente al botín y a la última embajada de Minaya, en la que en el *Cantar* y en A1 el Cid envía también a Pero Bermúdez. En A1 esta misión solo es encomendada al segundo del Cid.

Frente al largo diálogo de estos personajes con el rey, en A1 y A2 se muestran solo las conclusiones a las que se ha llegado: el perdón real y la oferta de matrimonio de doña Sol y doña Elvira con los infantes de Carrión, aunque no se muestra con la misma insistencia que en el original el recelo del Campeador ante el enlace matrimonial ni la preocupación que le lleva a plantear el problema a sus hombres, siendo doña Jimena quien más defiende y aprueba el enlace.

Tras la reconciliación entre desterrado y desterrador y el casamiento entre las hijas de Rodrigo con don Diego y don Fernando, se pone fin al segundo cantar. En ambas obras se deja constancia de los grandes preparativos del acto y que el Cid se llega a postrar hacia su rey, produciendo en A1 “ternura” al rey, mientras que en A2 se ruboriza, pero en ninguna el Cid besa los labios de su monarca, como sí sucede en el original<sup>12</sup>. Igualmente se elimina en las dos obras la misa oficiada por don Jerónimo donde se habla de los asuntos matrimoniales entre doña Elvira y doña Sol con los infantes de Carrión, produciéndose el fin a la vista en el Tajo.

Aunque el matrimonio se presenta como el gran acontecimiento del año, en ningún momento el Cid se muestra contento con la decisión tomada por el rey. En el *Cantar*, mientras que este evento se describe más pausadamente junto con la vuelta del Cid a Valencia, en las adaptaciones se omite todo este desarrollo junto con el viaje de los recién

---

<sup>12</sup> En el *Cantar*, besar en los labios es símbolo de sumo respeto y fidelidad, mientras que besar los pies y las manos es símbolo de vasallaje.

casados a Santa María con don Jerónimo. Es cierto que en A2 se incide más en que el Cid no tiene nada que ver en este enlace frente a A1, pero sí es cierto que en ninguna de las dos se intensifica la información que se expone en el *Cantar*, ya mencionada anteriormente.

Llegamos así al tercer y último cantar, en el que se sitúa en Valencia a los recién casados junto con el Cid, que en el *Cantar* se abre paso con el fantástico episodio del león, mediante el cual se nos muestra el poder del Cid, capaz incluso de amansar y dominar a las fieras. En contraste, se pone en evidencia la cobardía de los yernos del Cid, convirtiéndose en objetos de burla. Esto se relata fielmente en A2; por el contrario, en A1 ocurre todo lo contrario: si en el *Cantar* y en A2 el Cid aparecía como el único combatiente, evitando la mención a sus hombres, en A1 son los hombres del Cid quienes someten y apresan al león mientras el Cid duerme. No obstante, tanto en el *Cantar* como en las adaptaciones resulta evidente que este episodio será el detonante que llevará a los hermanos, los infantes de Carrión, a planear una terrible venganza.

A esto le sigue otra batalla, esta vez contra Búcar, rey de Marruecos, y se produce otra ofensa para los maridos de las hijas del Campeador. Los acontecimientos que giran en torno a esta guerra se ven muy resumidos en las adaptaciones, llegando solo a mencionar el intento de no combatir de los de Carrión, aunque terminan haciéndolo, y el silencio que guarda Pero Bermúdez sobre quién peleó de verdad. Asimismo, la acción de don Jerónimo ni se menciona.

Después de la victoria contra Búcar, se nos muestra el diálogo de don Diego y Fernando con su yerno para poder llevarse a sus mujeres a Carrión, junto con la concesión de su suegro y los regalos que este le hace. No se refleja ninguna señal de desconfianza ni ningún agüero sobre lo que ocurrirá después en el *Cantar*. En el original todo esto se describirá de forma más pausada, se mostrarán los verdaderos motivos que se esconden tras ese viaje junto con el aviso de los agüeros que llevan al Cid a enviar a Feléz Muñoz con ellos en todo el viaje, como también se produce el encuentro con Abengalbón, que se omite en A1.

De este modo, en los tres libros se llega al robledal de Corpes, donde se produce la afrenta y el posterior auxilio de Félez Muñoz a sus primas. En ambas versiones, la vuelta a Valencia no se recoge: se muestra el enfado y el dolor que siente el Cid al ver el estado de sus hijas provocando un estado de ánimo en las adaptaciones que no se había visto

hasta el momento: la hostilidad y el espíritu autoritario ante la exigencia de justicia a su rey.

En el *Cantar* se representa el enfado del rey ante la embajada de Muño Gustioz, quien le informa de lo sucedido y convoca un juicio en el que no presentarse supondría un castigo mayor. Acto seguido se indican de forma detallada los preparativos que se llevaron a cabo para el pleito, así como el nombre de los hombres que acompañan al Cid. Todo esto no se representa en las adaptaciones, pero en A2 la ilustración que aparece nos muestra al Cid con ropas de gala y rodeado por sus más fieles lugartenientes, a diferencia de A1, donde se representan con la misma ropa. Asimismo, frente a las demandas que exige a sus yernos en el *Cantar*, en las adaptaciones solo se muestra la devolución de sus espadas y los dos duelos con don Fernando y don Diego, descartándose la pugna a Asur González, el de Minaya a Gómez Peláyet, así como la intervención de García Ordoñez. En A2 se centra más en el conflicto a dos que en el transcurso del juicio, mientras que en A1 ocurre lo contrario.

La obra termina con la restauración de la paz y la recuperación de la honra del Cid tras la pedida de las manos de doña Sol y doña Elvira por los infantes de Navarra y Aragón, considerados reyes en A1. Finalmente se hace referencia a la muerte del Cid.

### **3.2 Conclusión sobre las adaptaciones**

A partir de los datos analizados en el apartado anterior, podemos concluir que la lectura de adaptaciones juveniles e infantiles nos muestran una visión sesgada de la obra original, provocando una concepción errónea en la mayoría de los casos, sobre un personaje en concreto o un episodio.

Según los sucesos que se han omitido o se han alterado con respecto a la obra original, destaco en primer lugar los hechos que giran alrededor de Raquel y Vidas. En las dos adaptaciones se muestra de forma muy breve su aparición, limitándola al primer cantar y excluyendo su mención en el segundo. Asimismo, sus descripciones no corresponden con lo que se recita en la obra original, donde no se indica su religión; conviene recordar que en algunas otras adaptaciones se les representa, incluso como matrimonio. Por lo tanto, es llamativo que, siendo los responsables de subvencionar al Cid al comienzo de su destierro, se les preste tan poca atención en las versiones infantiles.

Otro aspecto importante son las cuestiones que se refieren a la religión. Hay que tener en cuenta que en el momento en el que se gestó esta obra, en la Península Ibérica convivían otras religiones además de la cristiana. Luego no es de extrañar que en el *Cantar de Mio Cid*, el personaje de Rodrigo se nos represente como un magnífico devoto cristiano llegando a encomendarse a Dios y a Santa María y a pagar un número elevado de misas. Tampoco tendría que resultar llamativo ver al personaje de don Jerónimo entablar combate varias veces. Todo lo relativo al Cristianismo viene reforzado por varias invocaciones y plegarias tanto por parte de doña Jimena como de alguno de los fieles hombres del Cid, por ejemplo Álvar Fáñez. El culmen de esta cuestión llega con la anunciación de victorias del ángel Gabriel al Cid.

En las adaptaciones, aunque sí se refleja la anunciación del ángel Gabriel, son escasas las plegarias y los ruegos, así como las apariciones de don Jerónimo. Por lo tanto, la importancia que tenía la religión en el *Cantar*, no se ha considerado necesaria en las adaptaciones, aunque sí se suele indicar la procedencia espiritual de los enemigos del Cid; incluso en algún caso, en especial en A1, es el único dato que se nos ofrece de ellos.

En consideración al resto de los personajes, dejando a un lado la figura del Cid, en la que luego me centraré más detalladamente, hay que marcar que en los libros infantiles y juveniles se ven ampliamente castigados, ya que se eliminan sus acciones o estas se ven muy resumidas. Un ejemplo de ello es don Jerónimo, ya citado, Álvar Fáñez, Pero Bermúdez o Martín Antolínez.

Como consecuencia, la imagen que se va a formar de nuestro héroe va a ser particular; es decir, mientras que en el *Cantar* no hay ninguna actuación que se desarrolle de forma individual –con la excepción de la de Pero Bermúdez, que desobedece a su líder y actúa libremente– todas misiones están planeadas en su mayoría por Minaya y ejecutadas por toda la hueste, independientemente de que se mencionen en el *Cantar* los nombres de los más importantes. Además, a medida que transcurre la obra, podemos ver cómo se van anexionando hombres y cómo el Cid hace recuento de hombres constantemente. Sin embargo, en las adaptaciones la figura de Álvar Fáñez se ve drásticamente dañada, ya que se le otorga el rol de embajador, dejando de lado su faceta como gran estratega. Como consecuencia, el lector desconoce la existencia de personajes importantes de la obra original



Con respecto a otros aspectos que en el *Cantar de Mio Cid* son importantes, hay que señalar la predicción del futuro mediante los agüeros, tal y como se aprecia al comienzo de la acción, ya reseñado en el análisis, o en el momento en el que parten las hijas del Cid con sus maridos rumbo a Carrión. En las adaptaciones analizadas no se registra nada de esto. Lo mismo sucede respecto a la consideración de la guerra por parte de los protagonistas, a veces un tanto vehemente: el ansia de combatir y de ganar que se observa en los pregones del Cid antes de enfrentarse a una batalla no aparece en las adaptaciones. Como es lógico, la omisión de estas cuestiones violentas, al igual que las de carácter sexual o las relacionadas con ciertas dependencias se suelen modificar y omitir en las adaptaciones de obras clásicas dirigidas al público infantil y juvenil

Al tratarse de una adaptación es normal que se resuman o se omitan ciertos pasajes repetitivos que causan monotonía. El *Cantar* es un claro ejemplo de esto: es una obra en la que se describen numerosos conflictos armados, por lo que el adaptador decide prescindir de alguna de ellas o solo las nombra. La misma estrategia se utiliza a la hora de resumir las embajadas de Minaya al rey, donde se centran más en aquellas decisiones que desembocaran en acciones futuras. Igualmente, quien redacta esta obra sabe que debe darle un toque mágico o cómico para que el lector al que se dirige se enganche. Esto se desarrolla muy bien en A2, donde se alternan los diversos sucesos del *Cantar* con la magia de Shamir y el Cid histórico, que se muestra como un oyente más; y en A2, donde se incluye un breve prefacio en el que se compara al Cid con los superhéroes de hoy en día.

Por último, es muy característico que en el *Cantar de Mio Cid*, el nombre de algunos personajes se acompañe de un epíteto épico, como es el caso del Cid, a quien se le conoce como “Campeador”, “el que en buena hora ciñó espada”, “el que en buena hora fue nacido/nació”, “el de la barba tan complida” o “el castellano: Mio Cid el de Vivar”. Por el contrario, a este personaje en las adaptaciones solo se le menciona como “Campeador” o por su nombre completo y lugar de nacimiento, perdiendo de este modo alguna de las características que definen su personalidad.

De este modo, podemos enlazar lo anterior con el tratamiento de la figura de nuestro primer héroe hispánico. Si algo tienen en común las adaptaciones y el original es la concepción que se extrae de Rodrigo Díaz de Vivar: guerrero sobresaliente que lucha por conseguir el perdón de su rey tras su injusto destierro, demostrando su fiel lealtad a su señor, mejor conquistador cuya empresa culminó con la conquista de Valencia y que

fue capaz de recuperar la honra de doña Elvira y doña Sol tras la afrenta de Corpes, recurriendo a la justicia. La mesura y la fama son características que orbitan en torno a su figura junto a los elementos típicos de los defensores de la época: sus espadas Tizona y Colada, su caballo Babieca y su “luenga barba”, señal de sabiduría y masculinidad.

Otras caras que configuran su personalidad en las tres obras es la generosidad y la humildad de este personaje, así como el cuidado y la delicadeza que tiene con su familia o a la hora de repartir los botines de guerra. Es un estupendo alférez que es capaz de llorar o estar triste mostrando ese matiz humano. Estas cuestiones se pueden ver de forma más clara en las adaptaciones, ya que de esta forma se da una imagen más amistosa y plástica que en el del *Cantar*. Igualmente, en las adaptaciones encontramos ilustraciones que ayudan a conformar y a hacer más evidente esa visión de “buen padre y buen esposo” que llora en ausencia de su familia.

En definitiva, en las adaptaciones, a diferencia de lo que ocurre con otros personajes, siempre tenemos la misma visión del Cid guerrero que conquista tierras y recupera su honor y la honra de sus hijas y al que, sin embargo, no le molesta derramar lágrimas. Lo que cambia de unas versiones a otras es el perfil que se quiere transmitir de Rodrigo Díaz de Vivar.

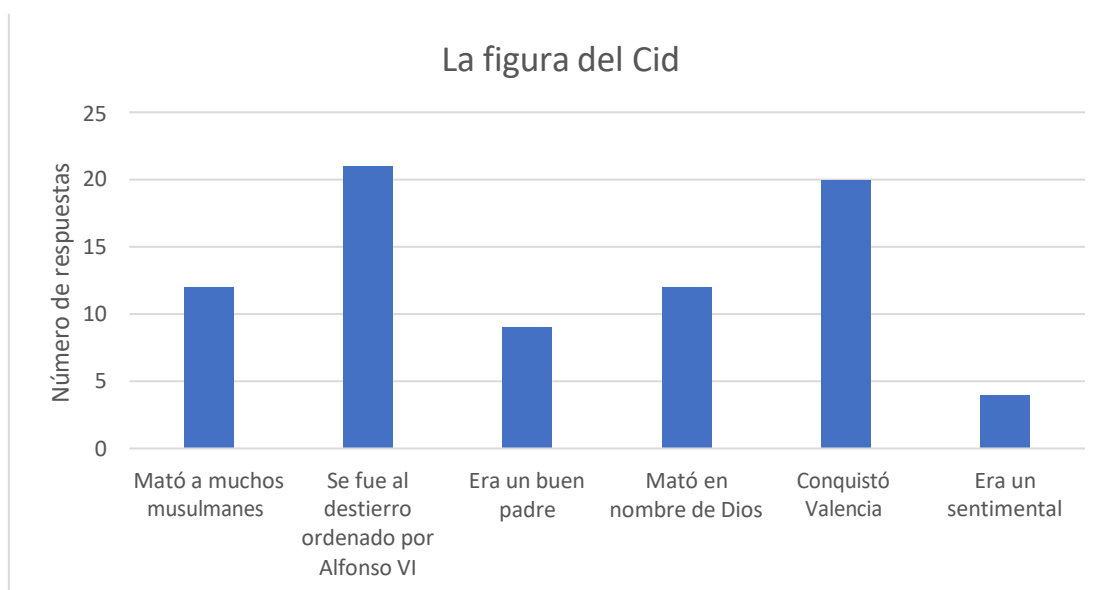
#### **4. Resultado de la encuesta que confirma los análisis**

La razón por la que se llevó a cabo esta encuesta fue para confirmar los siguientes:

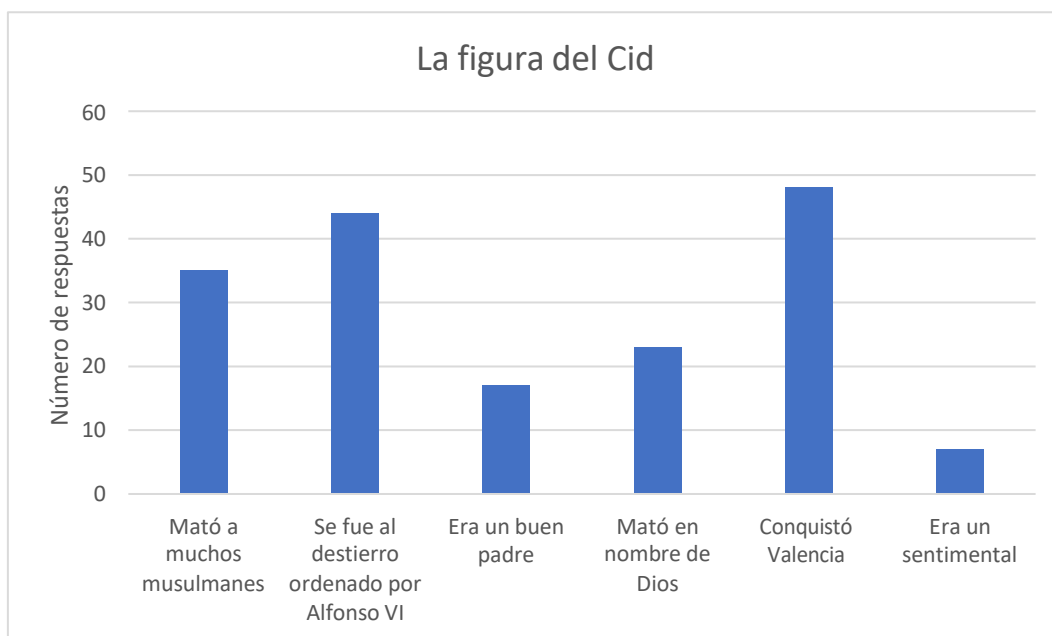
- Las adaptaciones llevan a preconcebir ideas erróneas con respecto a la obra original.
- Las imágenes e ideas que se transmiten en ellas llegan a calar dentro del imaginario colectivo.

Para ellos encuestamos a 123 personas con estudios que van desde la ESO hasta la Universidad y los Ciclos Formativos. De todos los resultados obtenidos, discriminamos a aquellos encuestados que no habían leído ni la obra original ni alguna adaptación, consiguiendo los siguientes resultados: 67 personas habían leído una versión infantil/juvenil frente a las 27 personas que habían leído la obra completa.

En primer lugar, una de las preguntas que se incluyó fue de selección múltiple, en la que debían de marcar aquellos aspectos que definían al Cid. Según las respuestas de los encuestados que habían leído el Cid original:



Las respuestas de quienes habían leído alguna adaptación fueron las siguientes:



Podemos observar cómo las respuestas en torno a la figura del Cid se mantienen parcialmente iguales en ambos gráficos. Esto se debe a que en las adaptaciones se recogen los aspectos más generales de nuestro Campeador original.

Sin embargo, el tratamiento de otros personajes varía bastante en función de lo que se haya leído. La siguiente pregunta se refería a qué personajes aparecían en la obra del *Cantar*. Y estos fueron los resultados:

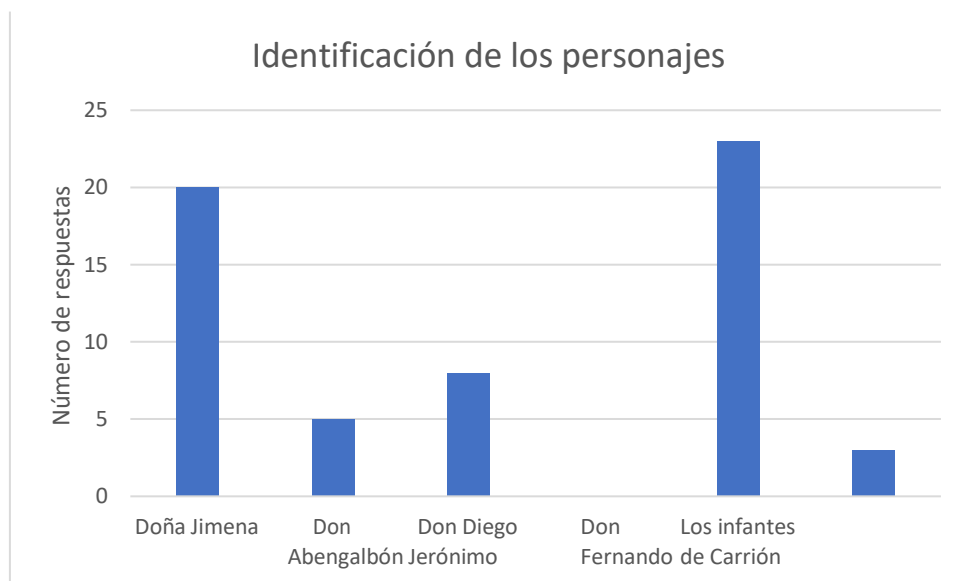


Gráfico 1: *Cantar de Mio Cid*

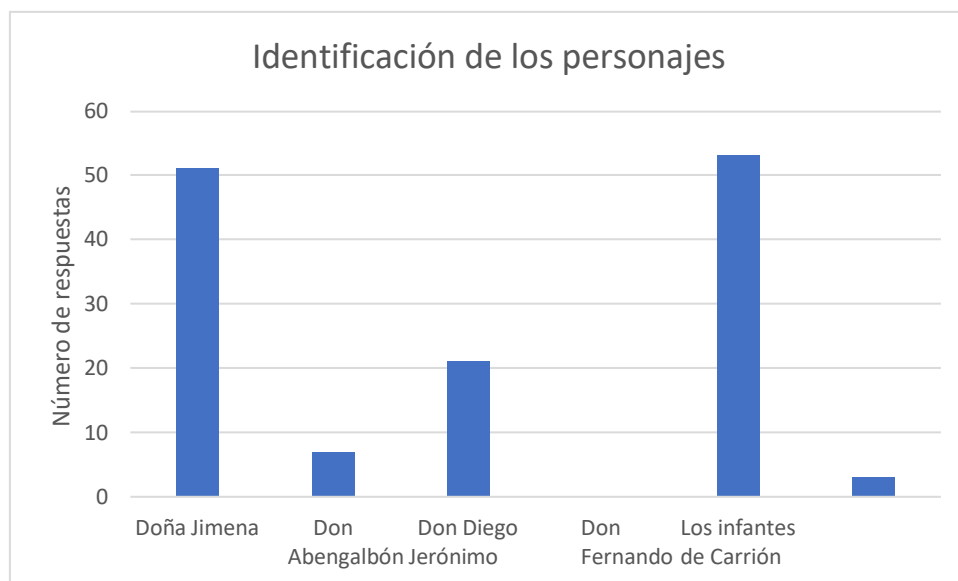


Gráfico 2: Adaptación

Estos datos son curiosos, porque la figura de doña Jimena, a pesar de no ser muy mencionada a lo largo de las obras, ha calado muy bien dentro del acervo cultural. Sin embargo, con la figura de los infantes de Carrión tenemos estos análisis: son conocidos por los lectores de ambas obras, pero a la hora de aludir a ellos de forma individual, los

datos cambian. La razón es que cuando se alude a ellos casi siempre se hace como “los infantes de Carrión”.

Y respecto a don Jerónimo y a Abengalbón tenemos en el gráfico 2 un descenso con respecto al gráfico 1. Es cierto que estos dos personajes no son demasiado nombrados en el *Cantar*, en especial Abengalbón, pero a la hora de elaborar una adaptación estos dos personajes son altamente castigados, y esto nos lo demuestran y confirman las respuestas.

Lo mismo sucede con Álvaro Fáñez, conocido también bajo el sobrenombre de Minaya. A la hora de preguntar a los encuestados sobre si conocían a este personaje, los datos obtenidos confirman una vez más lo indicado.

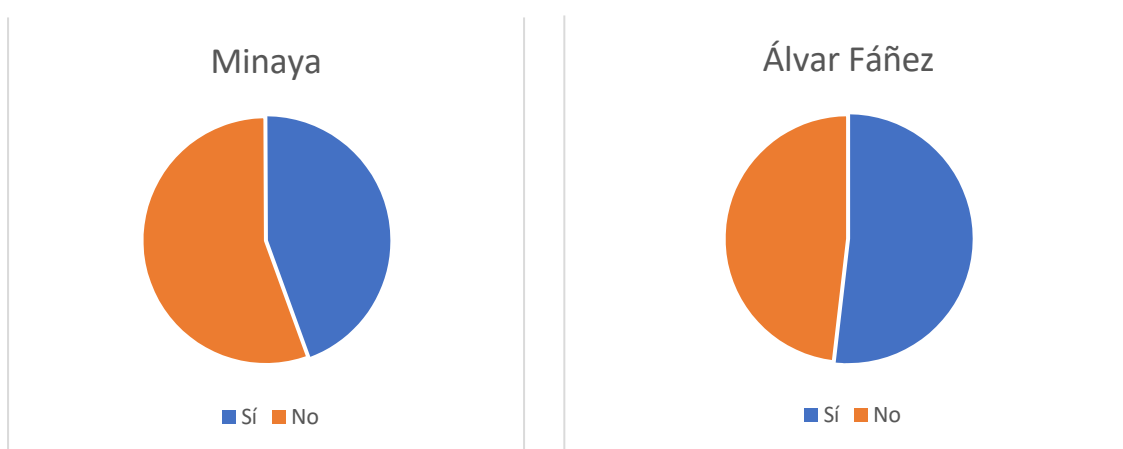


Gráfico 1: Obra original

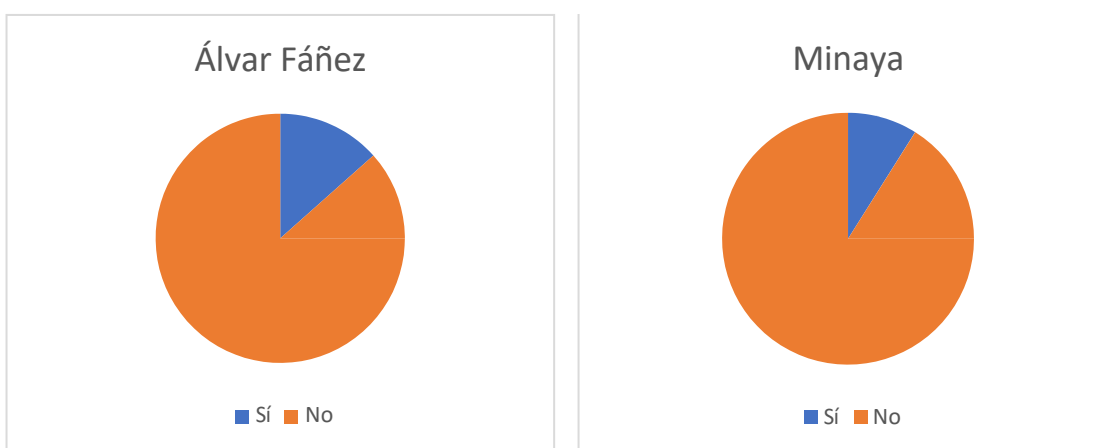


Gráfico 2: Adaptación

Mientras que en el gráfico 1 los lectores sí recuerdan a estos dos personajes de forma semejante, en el gráfico 2 apenas le conocen.

## 5. Conclusión

Después de todos los datos extraídos en este estudio, podemos llegar a la conclusión final y responder a la pregunta de qué es lo que pretenden las adaptaciones. La respuesta sería dar una visión de los aspectos más importantes que giran en torno al protagonista de las obras completas, incidiendo en aquellos pasajes que son fundamentales en el desarrollo de la trama, así como en la configuración del mismo. Esto conlleva, como ya hemos visto, eliminar ciertos pasajes que en la actualidad podrían ser conflictivos, como es el asunto de la violencia en el combate, lo relacionado con doctrinas religiosas o las relaciones de vasallaje que podríamos encontrar ya no solo entre el monarca y sus vasallos, sino también por parte de doña Jimena a su marido.

Representar todo esto a unos jóvenes lectores en plena etapa de desarrollo sería muy criticado, ya que vivimos en una sociedad en la que la religión ya no profesa tantos feligreses como antaño, en la que hay guerras constantes y muy atroces que ya no se justifican como se justificaban en la época medieval, y en la que la violencia de género está muy presente, por lo que se prefiere suavizar o modificar los sucesos centrándose en una figura única, haciéndola atractiva para así atraer lentamente al lector hacía las obras que están dentro del canon, con la esperanza que algún día se lea el libro completo y se comprendan esos aspectos que para aquel entonces eran obligatorios e incuestionables.

En definitiva, y a modo de conclusión, bien podemos recordar las palabras de Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar* (1983): “El hombre o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado” (p. 71).

## 6. Bibliografía

Canal Extremadura (2020). *El Cid se mitificó para que simbolizara la lucha contra los musulmanes*. [Vídeo] YouTube. [https://www.youtube.com/results?search\\_query=el+cid+porrinas](https://www.youtube.com/results?search_query=el+cid+porrinas) [Fecha de consulta: 18 de junio de 2021].

- Casona, A. (2002). *Flor de Leyendas*. Madrid: Anaya. Recuperado de: [http://biblioteca-colegio-estudio.com/gestion/opac\\_css/doc\\_num.php?explnum\\_id=9](http://biblioteca-colegio-estudio.com/gestion/opac_css/doc_num.php?explnum_id=9) [Fecha de consulta: 21 de junio de 2021].
- Colomer, T (1995). La adquisición de la competencia literaria. En *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, núm. 4, pp. 8-22. Recuperado de: [https://avempace.com/file\\_download/6205/Teresa+Colomer-La+adquisici%C3%B3n+de+la+competencia+literaria.pdf](https://avempace.com/file_download/6205/Teresa+Colomer-La+adquisici%C3%B3n+de+la+competencia+literaria.pdf) [Fecha de consulta: 21 de junio de 2021].
- Domingo de Isabel, Á. A. (2007). *Rodrigo, un caballero de leyenda*. [s.l]: Junta de Castilla y Leon, Consejería de Cultura y Turismo.
- Ediciones SN (2020). *Cantar de Mio Cid*. Madrid: SN.
- García Domínguez, R (2007). *El Cantar de Mío Cid*. Madrid: Grupo Anaya.
- García Padrino, J. (1999). Del Ramayana a Trafalgar: los clásicos al alcance de los niños. En Torremocha Cerrillo, C. P . y Padrino García, J. (coords.). *Literatura infantil y su didáctica* (Vol. 53), pp.139-160. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Martín Gaité, C. (1983). *.El cuento de nunca acabar*. Madrid: Trieste.
- Montaner Frutos, A (coord.) (2011). *Cantar de Mio Cid*. Madrid-Barcelona: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Morote, P. y Torrecilla, M<sup>a</sup>. T (1999). La memoria del cuento: un impulso didáctico. En Torremocha Cerrillo, C.P. y Padrino García, J. (coords.). *Literatura infantil y su didáctica* (Vol. 53), pp.117-138. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Navas, G. (1995). *Introducción a la literatura infantil: fundamentación teórico-crítica*. Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Núñez Ramos, R. (1992). *La poesía*. Madrid: Síntesis.
- Porrinas González, D (2020). *El Cid. Historia y mito de un señor de la guerra*. Madrid: Desperta Ferro.
- Sánchez Corral, L. (1999). Discurso literario y comunicación infantil. En Torremocha Cerrillo, C.P y Padrino García, J. (coords.). *Literatura infantil y su didáctica* (Vol. 53), pp.89-116. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

Sánchez Corral, L. (1995). *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.

Torremocha Cerrillo, C.P. y Padrino García, J. (coords.). (1999). *Literatura infantil y su didáctica* (Vol. 53), pp.89-116. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

Vygostsky, L.S (1979). *El arte y la imaginación en la infancia*. Madrid: Akal.