

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Emoción y *tempo* en el *Poema de mio Cid*

I

Estudiar la estructura musical de un texto literario subordinado, y probablemente condicionado, a exigencias rítmicas y melódicas externas¹, puede parecer insensato o improcedente. Más inadecuado aún, pretender hallar correspondencias entre significado y significante «musical» en una creación literaria de la que poseemos un solo *texto* de entre los muchos posibles sin duda existentes, derivado de una *obra* (¿o varias?) que ignoramos, y alejado en el tiempo y en el espacio de su matriz originaria².

Soy consciente de la relatividad y provisionalidad de las propuestas interpretativas basadas en un texto del que tan poco sabemos acerca de su génesis y desarrollo de gestación³, del carácter y fidelidad de la transcripción, de las circunstancias y condiciones de la recitación⁴, de su misma versificación⁵, de la sintaxis y del léxico, y de las condiciones fonéticas y fonológicas de su lengua⁶. Ante un campo de investigación tan move-

¹ V. Zumthor, 1973: 342 y ss. V. asimismo Menéndez Pidal, 1954: 102-3; Harvey, 1963: 138; Casaldueiro, 1973: 28.

² Sobre el concepto obra/texto/texto 'auténtico', V. Zumthor, 1973: 72-6 y Zumthor, 1983: 312 y ss. Horrent advierte: «Gardons-nous de confondre execution et composition, et surtout execution et genèse de l'oeuvre» (Horrent, 1964: 452). Me parecen, sin embargo, muy dignas de consideración las reflexiones de Harvey (1963) a la luz de las investigaciones experimentales del ya clásico *The Singer of Tales* (Lord, 1960). En esta misma línea, Gilman, 1972: 3.

³ No entro en las cuestiones relativas a la unidad y autor o autores del Poema. V., al respecto, la *Reseña bibliográfica* de Chasca (1972: 383-98).

⁴ Acerca de la importancia del intérprete con respecto al autor, V. Zumthor, 1983: 262 y ss.; asimismo, Alonso, 1951: 334; Harvey, 1963; Casaldueiro, 1973: 28; Varvaro, 1983: 225 y ss.

⁵ No me pronuncio sobre el isosilabismo o anisosilabismo del Poema, que desde hace tiempo divide a los críticos en dos bandos. En mi análisis, parto de la edición crítica de Menéndez Pidal (*Poema de Mio Cid*, Madrid, 1940⁴), aun teniendo en cuenta las reflexiones de Harvey (1963) y las enmiendas y sugerencias de Horrent (1964 y 1973: 197-241), Adams (1972), Chiarini (1970) y, con todas las reservas del caso, Lang (1926 y 1927).

⁶ Para mi intento son de particular importancia los problemas referentes a la diptongación, acentuación y sinalefa. Como señala Rudolf Baehr, todo es muy impreciso: «En lo que respecta a la pronunciación de la sinalefa, hay que observar que, por lo general, se tiende hoy a articular plenamente cada una

dizo e inestable, quizás lo prudente sería el silencio, en espera de hallazgos — que puede que jamás salgan a luz — que den mayor consistencia y fiabilidad a la labor y resultados investigativos.

Y, sin embargo, alentada por quienes han estudiado este texto con empeño y rigor admirables y quienes han explorado el vasto territorio de la épica europea en general y románica en particular contentándose con resultados parciales, hipotéticos y provisionales, y convencida en cierto modo de que «the version of any epic poem sung on any given occasion by a singer is in a sense fixed»⁷, he creído oportuno dar un paso más en la dirección emprendida por los estudios estilístico-formales existentes sobre el Poema y adentrarme en el terreno absolutamente virgen de la prosodia y eufonía del texto, al que se han asomado tan sólo, como indicando a futuros investigadores el camino a seguir, estudiosos tan acreditados como Stephen Gilman, Jules Horrent, Edmund de Chasca, Dámaso Alonso, Joaquín Casaldueiro y Manuel Garcí-Gómez, cuyos trabajos se detienen justo en el umbral que separa la estructura morfológico-sintáctica de la musicalidad propiamente dicha del texto cidiano⁸.

Paul Zumthor, por otra parte, invirtiendo el orden de lo que aparece aquí como trecho final de un proceso investigativo que suele proceder — y ha procedido, en efecto — del significado al significante, muestra no sólo la importancia del factor rítmico-melódico en la textura del poema épico (incuestionable en cualquier caso), sino de su particular trascendencia en su génesis y desarrollo. Por ello, más allá de la unidad versal o estrófica, propone el estudio de las «unidades rítmicas»⁹, las cuales, constituyéndose en verso o hemistiquio, en grupo versal, tirada o simple fórmula épica, son los verdaderos componentes de esa construcción que llamamos con significativa ambigüedad *cantar y poema*¹⁰.

de las vocales. Esto ocurrió también con gran probabilidad en la poesía antigua»; «En tanto que en España la poesía, sobre todo la medieval, no alcanza un criterio firme en la medición silábica, no hay reglas para el empleo de la sinalefa y el hiato» (Baehr, 1973: 47 y 57). Cfr. Menéndez Pidal (1954: 86) y Lapesa (1959: 159-60).

⁷ Harvey, 1963: 139. Cfr. Deyermond, 1965.

⁸ Me refiero especialmente a Gilman, 1961; Horrent, 1964; Horrent, 1973; Chasca, 1972; Alonso, 1941; Garcí-Gómez, 1975; Casaldueiro, 1973.

⁹ Zumthor, 1973: 98-9; parecidamente Gilman, quien habla de «rhythmical and syntactical patterns» (Gilman, 1972: 4).

¹⁰ Según ello, por ejemplo, la utilización de los tiempos imperfecto y per-

Gracias a ese nuevo enfoque sugerido por Zumthor, el problema de la regularidad o irregularidad de la versificación que tanto ha preocupado — diría obsesionado — a los críticos queda relegado en un segundo plano, al menos en cuanto a hipotéticas restauraciones. Las reflexiones de Zumthor, desplazando el interés de la cantidad silábica a la andadura rítmica y melódica del recitado («la poesía oral no conoce más que reglas prosódicas»¹¹) da razón a quienes sugerían el estudio atento de las relaciones entre «tono emocional poético» y estructura musical del Poema¹², y a quienes, como Navarro Tomás, juzgaban oportuna una aproximación estilística que considerase la recitación del Cantar «no influida por la preocupación del recuento de sílabas, sino guiada sencillamente por el equilibrio de los acentos del verso», en cuanto «la desigualdad del número de sílabas entre unos y otros versos no fue obstáculo para la acompasada [¿medurada?] marcha de la recitación»¹³.

Abandonarme a la «marcha de la recitación» para individualizar correspondencias significativas entre el contenido y el continente «musical» del Poema (en sus componentes de ritmo, melodía, tempo, intensidad y sonoridad¹⁴) es cuanto me propongo en

fecto simple de indicativo o el epíteto épico podrían considerarse como estructuras rítmicas y sonoras diferenciadas.

¹¹ Zumthor, 1983: 204.

¹² El término entrecomillado es de Chasca (1972: 86); Alonso, 1941: 337 y ss.; Chasca, 1972: 229; Smith, 1977: 166.

¹³ Navarro Tomás, 1956: 34-5. Muy interesante el refuerzo que da a esta tesis Galmés de Fuentes (1978: 147-50). De la misma opinión Garcí-Gómez, quien habla de «intervalos rítmicos» (Garcí-Gómez, 1975: 51); asimismo: Hills: 1925; Hills: 1927; Leonard: 1931; Allen: 1959; Adams: 1972. Cfr. Richthofen (1970: 118): «no aparecen en la obra castellana artificios rítmicos de la frase».

¹⁴ Como es obvio, no atribuyo a la «música» verbal significado autónomo. Parto del principio que para que el significante sea «expresivo» es necesario que se verifique una concomitancia entre fondo y forma, sin la cual el significante, en vez de obrar a modo de caja de resonancia, permanece inerme e inexpressivo. Me adhiero, pues, a cuanto afirma Henry Morier (1981: 250-1): «l'expressivité d'un élément sonore ou articulatoire provient d'une hercuse rencontre. L'un ou l'autre des caractères constitutifs du phonétisme du mot considéré doit être l'image de l'un ou l'autre aspect du signifié... C'est le sens qui sert de filtre en refusant les valeurs phonétiques 'absurdes' et en exaltant les valeurs 'consonantes'». De la misma opinión Kurt Spang (1983).

No ignoro tampoco las variantes existentes entre una recitación y otra, tanto más de un texto que prevé un acompañamiento musical sobre el que no existen más que conjeturas. Pese a ello, siendo la lengua poética igual al habla en cuanto acentuación, espacios interictuales y fundamental trazado melódico — determinado más que por la intención del hablante, por el sistema sintáctico-fónico del idioma — es factible establecer la naturaleza de ciertos fenómenos con tal de que se haga con la debida cautela y se consideren las posibles va-

este ensayo con el intento de aportar siquiera un grano de arena a aquel «edificio gigantesco que podría ser una Poética medieval europea», que Paul Zumthor propone como programa para futuras investigaciones¹⁵.

*

1. La determinación y análisis de los prosodemas y períodos rítmico-melódicos parten siempre del tema y del tono emocional poético¹⁶, pasando por la estructura morfo-sintáctica, determinante en la andadura del verso¹⁷.

2. Tanto los factores rítmicos y melódicos como los fenómenos fónicos, me interesan sólo cuando se adhieren a un significado y lo potencian, sin exclusión de que los mismos fenómenos musicales se verifiquen en contextos de distinta tonalidad emocional y diferente significado.

3. Casi nunca utilizo la nomenclatura de la métrica clásica, desde el momento que nuestro sistema rítmico se basa en las condiciones de la pronunciación española y en su acento de intensidad. Cuando recorro a dicha terminología pretendo caracterizar sólo aproximadamente ciertas figuras rítmicas.

4. Dado que reservo la voz tono para *tono poético* con el significado arriba especificado, evito dicho término para designar la altura musical de un fonema o de una entera secuencia. En general, hablo de línea o curva melódica ascendente o descendente y de mayor o menor altura musical. Uso asimismo el término modulación en el estricto significado musical de cambio de tonalidad en el interior de una tonalidad dada.

5. Cito siempre la edición crítica del *Poema de Mio Cid* de Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1940⁴.

riantes derivadas de una recitación más o menos enfática y de la velocidad de dición, que puede cambiar de uno a otro intérprete.

¹⁵ Segre, en Zumthor, 1973: 437. Deseo expresar mi gratitud al profesor Cesare Segre por su exquisita disponibilidad y cortesía y por sus valiosas sugerencias.

¹⁶ En cuanto al valor y alcance que atribuyo más ampliamente al fenómeno, baste decir que suscribo las ideas expuestas por Emilie Noulet (1971).

¹⁷ Cfr. Varvaro (1983: 225-7).

II

La crítica ha rozado ocasionalmente la musicalidad del poema en presenta de aquel tono emocional poético a que antes me he referido. Ante el momento dramático o melodramático, gozoso, expectante, cómico o simplemente dinámico, ha acudido, sin duda indicativa o aproximadamente a la terminología musical: adagio, lento, presto, etc.¹⁸. Son intentos de definir una tonalidad, que interesan en cuanto denotan una modificación objetiva del «clima» poético, percibido por el lector con tanta claridad como tanta suele ser la dificultad en aprehenderlo y definirlo. Ha surgido, sin embargo, en dichas apreciaciones, cierta confusión entre tiempo musical y duración de la acción, es decir, entre el espacio otorgado a tal o cual episodio o escena (longitud del *movimiento* y movimiento mismo) y el *tempo*. A causa de ello, la amplificación que sufre el relato cuando se demora o detiene ha sido percibido sistemáticamente como *tempo* lento, mientras que la reanudación de la acción, que suele durar pocos versos (pocos compases), ha dado la impresión de un sistemático acelerando.

La sensación de scherzo y aun de «ritmo de ballet» que produce a Dámaso Alonso el episodio de los judíos¹⁹, o la de tiempo lento que percibe Gilman en el del león²⁰, puede que nada tengan que ver con el *tempo* y que dependan de aquel «ascetismo de medios empleados» o de la «ligereza de trazo» a que se refieren ambos autores²¹, cuyo origen cabe buscarlo en factores estilísticos ajenos a la prosodia y eufonía del texto. El *tempo* es una cuestión ligada a la frecuencia del acento rítmico y a los silencios; el *movimiento*, a la duración y velocidad del recitado.

Juzgo sin duda útil intentar definir el tono general poético de cada uno de los cantares para constatar eventuales repercusiones en el campo «musical» mencionado. A este respecto, lamento discrepar de la definición tonal de Chasca. El carácter *bélico* es común a todos ellos y, en todo caso, es un epíteto menos tonal que semántico; *patético*, o *dramático*, o *cómico*, lo son tanto el primero como el tercero; de acuerdo con *triumfal* para

¹⁸ Me refiero principalmente a Gilman (1961), Chasca (1972), Alonso (1941), Casaldueiro (1973).

¹⁹ Alonso, 1941: 355 y 360, respectivamente.

²⁰ Gilman, 1961: 119.

²¹ Alonso, 1941: 360 y 371; Gilman, 1961: 119.

el segundo; pero lo de *aparatoso* me parece más propio del cantar tercero ²².

Más oportuno parece determinar la tonalidad del poema en base a la variedad y contraste ²³, a las «masas arquitectónicas» señaladas por Menéndez Pelayo ²⁴. No creo, sin embargo, que lo personal, o lo familiar, o lo militar, constituyan propiamente el tono de un cantar determinado; en cuanto imprimen un determinado colorido a ciertos pasajes, pueden ser causa de modulaciones en el interior de un tema (y no tono).

A mi ver, existe un solo tema que conoce dos tiempos: el paso de la ruptura Vasallo/Señor a la reconciliación, eso es, el paso del Desorden al Orden preexistente; proceso que se configura como doble línea convergente, como muestran muy claramente — gráficamente — los dos caminos — del Cid y del Monarca — que confluyen en las vistas del cantar II. Dicho proceso incide simultáneamente e inescindiblemente en el plano de lo humano-personal-familiar y de lo militar-político-social, con sus respectivas repercusiones tonales: del dolor al gozo, de la desdicha a la felicidad, de la cautela al arrojo, de la defensiva al ataque, de la victoria al triunfo, de la deshonra a la honra y a la gloria ²⁵. El falso ápice de las bodas (II) marca el inicio del segundo tiempo ²⁶, el cual, como un gran encabalgamiento arquitectónico a distancia, viene a posarse en el arranque del cantar tercero. Este falso clímax hace sin duda retroceder la acción, pero no exactamente al mismo punto de partida del poema, en cuanto la felicidad, de la cautela al arrojo, de la defensiva al ataque, convergentes (la que va del Cid al Monarca) representa un primer logro que debe ser consolidado — legitimado — por la otra línea (la que va del Señor al Vasallo).

Según ello, el tono del primer cantar es el del dolor, la inestabilidad anímica, la expectación angustiada, el recelo y la prudencia. Subordinada la línea convergente del Cid al reconocimiento del Monarca, predomina más que el sujeto, el objeto, es

²² Chasca, 1972: 86.

²³ Chasca, 1972: 85-6; Casaldueiro, 1973: 51. Cfr. Castro, 1935: 23; Hart, 1972: 23.

²⁴ Menéndez Pelayo, 1903: 347.

²⁵ Como el mismo Horrent (1973: 377-95), la crítica suele insistir en el concepto de la «ascensión de un héroe»; asimismo Aubrun, 1972: 18 y ss.

²⁶ Pese a que su línea divisoria difiere de la que yo propongo, Horrent advierte: «On devrait donc renoncer dans les analyses grammaticales, littéraires, métriques du poème à prendre le vers 1085 comme division entre la première et la seconde partie» (Horrent, 1964: 452); Horrent 1973: 384.

decir, el obstáculo. La acción, aun procediendo hacia adelante, conoce los meandros que impone la dificultad del camino: el temor y la sospecha del pueblo, el recelo inicial de los vasallos, la sorda intransigencia de Alfonso, la escasez de hombres y medios, los mismos sentimientos del héroe, reacio a separarse definitivamente de su tierra y de sus seres queridos. ¿Debe extrañarnos, pues, si la acción aquí se detiene en episodios marginales que amplifican el discurso y ralentan, no el tempo, pero sí la acción? ¿Sorprenderá que esos altos en el camino den motivo a episodios que se han definido con harta frecuencia cómicos (los judíos/el rey de Barcelona), pero que a mi ver son simplemente digresivos, como el episodio de la niña de Burgos y sobre todo la escena absolutamente central del encuentro y despido del Cid con Jimena, verdadero lento, o lentísimo, potenciado por el largo desarrollo de la oración?

El segundo es el cantar de la alegría y del movimiento. El gozo es individual y coral: distingue al Cid y a los del Cid del dolor que, antitéticamente, experimentan los moros, a Alfonso, de los envidiosos de la Corte. Los buenos, en este cantar, viven en la alegría de los justos, de la merecida victoria, de la tan aspirada reconciliación. La alegría es ya, anímicamente, movimiento: es exultación de los corazones. La manifiestan las palabras y los gestos, el jolgorio y el bullicio general. Un dinamismo y una trepidación insólitos animan este cantar segundo²⁷. No sólo hay avanzada y conquista, asedio y batalla; hay mensajes y mensajeros que atraviesan media península como si tal cosa; hay quienes les acompañan hasta un trecho del camino y quienes indefectiblemente salen a su encuentro; hay divulgación de noticias que vuelan hasta los más lejanos horizontes, proclamando — amplificando — las victorias y la fama del héroe. El ejército cristiano crece a expensas del pagano en un trasvase que no conoce tregua. Corren el tiempo y la fama: en tres versos transcurren, veloces como el viento, tres años de conquista y proezas (t. 78); los días se suceden sin pausa, preñados de hechos memorables (t. 104). Cuando el relato parece posarse al fin en lo estático o sedentario, el lector — o el auditorio — presencia un

²⁷ Sin negar la importancia de lo que Salinas llama la «dramática ondulación de la trayectoria general del poema», creo que la presencia de lo doloroso es, en este cantar, prácticamente ausente. El falso gozo final de las bodas, representa, en cambio, este subir a lo alegre para luego (cantar III) descender a lo penoso (Salinas, 1983: 27-8).

nuevo movimiento: el pensamiento de los personajes bulle nervioso planeando la acción inminente; la contemplación del ejército o del botín conquistado invita al dinámico recuento. Los bienes no son tesoro estático, acumulación avarienta: son números, contabilidad, distribución generosa del Campeador; es mercancía que anda y llega, tras largo camino emotivo hecho de amor y de fidelidad, a las manos del Rey.

El cantar, sin embargo, conoce tres momentos propiamente estáticos que se suceden iterativamente en un crescendo a distancia: el primer encuentro de Minaya ante el Rey (1316 y ss.), el segundo encuentro de los mismos (1838 y ss.) y, como síntesis y coronación de los anteriores, el del propio Cid ante el Monarca (2016 y ss.); encuentro, este último, que considero verdadero clímax de la acción²⁸, y no el del héroe con su esposa e hijas, por emocionante que sea, ni tampoco la conquista de Valencia²⁹ y tanto menos, como he dicho, las bodas³⁰.

El momento estático por excelencia (2016 y ss.), que absorbe las dos anticipaciones de Minaya, indica que el movimiento frenético que anima la acción está subordinado a una fijeza, a un Orden inalterable que halla en la figura hierática del Caballero a los pies del Monarca la representación simbólica y paradigmática de la misión y posición del hombre en este mundo. El movimiento no tiene pues — no debe tener — valor por sí mismo: satisface tan sólo la única aspiración que como personaje ejemplar *mueve* el ánimo del héroe: la de hacer converger y unir definitivamente los corazones del Señor y del Vasallo, la de restablecer el Orden que el Mal momentáneamente ha desbaratado. El dinamismo que anima el poema y la importancia que el autor concede a la realidad contingente de la conquista y la ganancia no hacen de esta obra, como sugería Northup y suscribe Hatzfeld, «una Odisea del hombre de negocios medieval»³¹, sino la del Hombre inserto en un orden social — regido, por supuesto, por un Dios trascendente que domina desde lo alto el grandioso escenario — en el que Señor-Monarca y Vasallo-Súbdito

²⁸ Aunque su interpretación difiera de la mía, Horrent reconoce que la entrevista es «el pilar en que se apoya la gesta» (Horrent, 1973: 381). Cfr. Chasca (1972: 301): «Esta escena del perdón es la más conmovedora de toda la primera mitad del poema».

²⁹ Casaldueiro, 1973: 20.

³⁰ Para Stephan Gilman la cima emocional del Cantar de las Bodas son los vv. 1592-1609 (Gilman, 1961: 120).

³¹ Northup, 1942: 19; Hatzfeld, 1967: 125.

tienen asignado puesto y función con carácter fijo superior y ajeno a su voluntad³².

El cantar tercero es el de la justificación y exaltación de la figura del Monarca en cuanto representante de una justicia institucionalizada que es conforme a la Norma o Justicia divina. Es, por ende, el cantar de las instituciones y de la inmovilidad del sistema. Todo gira en torno a palacios y edificios: el del Cid, el de la Corte y el de la Corte suprema. La batalla contra Búcar — una digresión — y las lides contra los de Carrión se verifican a la sombra de las instituciones; el recorrido — el *camino* — esta vez pertenece a los Infantes, que en la oscuridad del bosque cometen atrocidades al margen de la Ley y el Orden establecido.

La cumbre de intensidad de este cantar es, pues, la t. 133 — y no el juicio propiamente dicho, que es sólo su vistoso y espectacular consecuencia y desarrollo —, en la cual queda demostrado que el Rey posee las condiciones que legitiman su poder. El verdadero leit-motif de esta última parte no es la afrenta de Corpes — que es un pretexto enraizado en lo personal y por lo mismo impregnado de emoción y dramatismo —, sino la necesidad de ver coincidir la Justicia divina con la justicia personal del Monarca, de ver a este último en defensa de un derecho al que le obliga el propio vínculo de vasallaje³³, de ver, a través de las instituciones humanas³⁴, la aplicación concreta de la Justicia — de la Verdad — en un mundo transitoriamente desbaratado por la falsedad y la injusticia. Por eso se insiste tanto en la voz *derecho*³⁵, en la antítesis verdad, verdadero/falsedad, traición, mentira, en la participación emotivamente activa

³² Que yo sepa, sólo Hart ha observado la importancia del momento estático a que me refiero; distinta es, en cambio, su interpretación «simbólica» (Hart: 1962). La inferioridad del rey respecto al Vasallo (comentada también por Chasca (1972: 301) a raíz del episodio del perdón), que es sobre todo inferioridad intelectual, refuerza mi tesis según la cual el sistema se basa no en valoraciones de mérito, sino de puesto y función, ajenos al valor y a la voluntad de los individuos.

³³ «desta desondra que me an fecha ifantes de Carrión | quel pese al buen rey d'alma e de corazón» (2906-7); «Por esto vos besa las manos, commo vassallo e señor, | que gelos levedes a vistas, o a juntas o a cortes; | tienes por desondrado, mas la vuestra es mayor, | e que vos pese, rey, commo sodes sabidor» (2948-51). La expectación ante esta decisiva reacción del rey queda magistralmente señalada en los vv. 2953 y ss. Cfr. Horrent, 1973: 390.

³⁴ En la mente del Cid, la *rencura* y la *venganza* no contemplan la venganza personal, sino tan sólo la fuerza vinculante de las instituciones (vv. 2914-6, 2948-51).

³⁵ Vv. 2915, 2916, 2966, 2992, 3090, 3033, 3035, 3142, 3230, 3349, 3576, 3600-2.

del Rey en el agravio sufrido en la persona de su vasallo³⁶, y en el vínculo mismo de vasallaje³⁷. Nunca como ahora el Cid implora a Dios en gesto de santidad (vv. 3055-7), ya no para que interceda en sus asuntos personales, sino para que justicia sea hecha en el mundo. En el fallo pronunciado por el Monarca, que es cuando de hecho termina el cantar³⁸, se tiene la comprobación de que el Rey no sólo encarna la Verdad («Otorgángo los fideles que dize verdadera palabra», 3670), sino que es capaz de imponerla en su reino.

Irrelevantes resultan, pues, las segundas bodas de las hijas del Cid — lo personal —, que se liquidan en unos pocos versos³⁹ (basta compararlos con el dramatismo de la afrenta, con la emoción y tensión del encuentro de Muñoz Gustios a los pies de Alfonso, con la solemnidad y empaque del juicio, con la espectacularidad sangrienta de las lides). Las bodas sirven al cabo para ensalzar la figura del Rey con un árbol genealógico que brilla por sus preclaros ejemplos de perfección humana, militar, social y política. Todo tiende a mostrar que el Rey, «señor de largos reinos» (2936), como intérprete y garante de la Justicia de Dios⁴⁰, tiene merecido no sólo el puesto que le ha sido asignado⁴¹, sino el gran esfuerzo del Cid por conquistar la reconciliación, que es lo que el juglar ha cantado durante casi cuatro mil versos en su entusiasta apología del sistema⁴². «Qui a buen señor sirve, siempre bive en deliçio» (850) es verso, contra la opinión de Hart⁴³, efectivamente gnómico, que junto con el famoso ritor-nello, «Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!» — cuya interpretación de Garci-Gómez suscribo plenamente⁴⁴ — puede resumir el mensaje didáctico de la obra.

³⁶ Vv. 2959, 2960, 2966-7, 3031, 3041-2.

³⁷ Vv. 2905, 2938, 2948, 3026, y otros.

³⁸ A mi ver, toda la última tirada es una especie de coletilla que cierra precipitada y convencionalmente el Poema.

³⁹ De diferente opinión, Horrent, 1973: 394-5; cfr. también Aubrun, 1972: 20-2.

⁴⁰ «Grado a Dios del çielo | e áquel rey don Alfons» (3452).

⁴¹ Todo lo cual está en perfecta armonía con el pensamiento político de la época: con la tesis agustiniana según la cual la justicia es la legitimadora del orden político, y con el «pactismo» de Santo Tomás. Véanse Zeiller, 1910: 115; Chevallier, 1981: 287-8. Lo que no excluye, todo lo contrario, que el rey, siendo rey cristiano, encarna la Cristiandad y el espíritu de cruzada ya señalado por Menéndez Pidal (1949).

⁴² Garci-Gómez ha insistido con razón en el valor de la obra como ejemplo (Garci-Gómez, 1975).

⁴³ Hart, 1972: 24.

⁴⁴ Garci-Gómez, 1975: 62 y ss. Cfr. Spitzer, 1980: 69; Casaldueiro, 1973: 20.

III

Considerando el Poema desde el punto de vista del tema/tono poético y de la forma del *récit*, es posible agrupar su contenido del modo siguiente: 1) *narración* (acciones, sucesos, dramatización en estilo indirecto): marcha-camino-avanzada militar/asedio-ataque-batalla/otros episodios (el del león, por ejemplo); 2) *descripción* (escenas): grupos/lugares con personas/lugares con cosas; 3) *intervención extranarrativa* (aserciones y comentarios del autor-no narrador): sentencias/digresiones/auspicios; 4) *dramatización* (mímesis o showing): monólogo con alocutor/diálogo ⁴⁵.

No entro aquí en la cuestión relativa a los límites imprecisos entre narración y descripción, al carácter frecuentemente descriptivo de la narración ⁴⁶ y a las funciones de la descripción en el Cantar. Me interesa tan sólo subrayar, por tratarse ya de rasgos que pertenecen a la tonalidad poética y por las repercusiones que puedan tener en la estructura musical del poema, el carácter dinámico-temporal de la narración, el carácter estático-espacial de la descripción y, cuando no se trata de una hipotiposis, el carácter presente-atemporal de las intervenciones extranarrativas y de la dramatización ⁴⁷.

1. *Narración.*

Unos pocos compases insertos puntual e intermitentemente a lo largo de una narración que concede amplio espacio a la dramatización escénica y a la descripción de situaciones estáticas, bastan para infundir el movimiento de marcha continua y progresiva que caracteriza, como rasgo fundamental, el poema ⁴⁸. Con ellos, aparece casi indefectiblemente una modulación sintáctica y, por tanto, melódico-rítmica, cuando no aliterativa (más

⁴⁵ Por razones de espacio, no estudio aquí los pasajes pertenecientes a los dos últimos apartados; en la dramatización, por otra parte, se repiten temas y recursos estilístico-prosódicos de las partes narrativas y descriptivas.

⁴⁶ V. Genette, 1966: 279-83.

⁴⁷ Cfr. Auerbach (1981: 133): «Ciò che dicono non diventa mai un dialogo ma resta una solenne effusione in cui ogni discorso, ogni frase, anzi ogni parola ha un valore in sé, aspiratorio ed enfatico, senza alcuna duttilità e scorrevolezza. Questo stile di fronte alla realtà della vita non è in grado né è disposto a estendersi in larghezza o profondità, è circoscritto rispetto al tempo, al luogo e ai ceti sociali, semplifica plasticamente e idealizzandoli gli avvenimenti del passato».

⁴⁸ La «narración rectilínea» de que habla Galmés queda, en efecto, anclada en la marcha; el mismo crítico recuerda que el 44% del entero relato está ocupado por el diálogo directo (Galmés, 1978: 139 y 142).

raramente rímica). Entre el momento estático-emotivo de lo que nos resta de la primera tirada (oraciones multipredicativas y dependientes, paratácticas o hipotácticas, que se traducen en largas líneas melódicas con amplios legatos por encima de las pausas versales y cesurales) y los versos que la siguen (movimiento anímico y dramático — invocación — en triple línea melódica circunfleja, 13-5)⁴⁹, la marcha por etapas sucesivas (10-1) se manifiesta en la fragmentación del verso y en el considerable volumen silábico interictual propio del acelerando: frases breves y autónomas, o subordinadas⁵⁰, coincidentes con el hemistiquio en reiteraciones a menudo bimembres (paralelismos sintácticos y fónico-rítmicos), que «traducen» el ritmo fragmentario, regular, intenso y aun monótono del paso y la andadura, del partir y el llegar y del partir de nuevo, que acto seguido puede ver un acelerando para potenciar la carrera: «**allí pienssan de aguijar, [P] allí sueltan las riendas. [P] A la exida de Bivar, [p] ovieron la corneja diestra**»⁵¹.

Más característicos son los vv. 51-5 de la cuarta tirada, por la utilización de los dos tiempos pasados (imperfecto y perfecto simple), que tan a fondo han estudiado Gilman y Chasca⁵². Incrustados en una de las escenas estático-emotivas por excelencia, estos versos cobran un realce inusitado en virtud del contraste, pues si de un lado son precedidos por el episodio tierno-patético de la niña de Burgos, del otro los sigue una nueva escena estática,

⁴⁹ Con línea melódica circunfleja me refiero al trazado sintáctico que sube durante el primer hemistiquio y empieza a bajar a partir del inicio del segundo: «meçió mio Cid los ombros y engrameó la tiesta» (3). V. Morier, 1981: 636 y ss.

⁵⁰ Hablo de acento antirrítmico en el sentido de Rafael de Balbín (1975: 129). En cuanto a la síncopa, V. Morier, 1981: 1092 y ss.

⁵¹ Aquí y en adelante [p] está por pausa breve y [P] por pausa larga o calderón. Parecidamente al ejemplo citado: «**Sueltan las riendas e pienssan de aguijar**» (227); «**apriessa cavalga, reçebir los sale**» (297); «**Soltaron las riendas, pienssan de andar; | çerca viene el plazdo por el reyno quitar**» (391-2); «**passó Salón ayuso, aguijó cabadelant, | al exir de Salón mucho ovo buenas aves**» (858-9); «**Ido es el comde, tornós el de Bivar**» (1082); «**Ido es Minaya, tórnanse los iffantes. | Adeliñó pora San Përo, o las dueñas están**» (1391-2); «**Salien de Valençia aguijan a espolón**» (2009); «**salieron del palacio, | pora Santa María a priessa adelinnando**» (2236-7); «**Vansse los ifantes, aguijan a espolón**» | **Por el rastro tornós Félez Muñõz**» (2775-6); «**apriessa cavalga, de San Serván salió**» (3102). Puede ser un solo verso con características parecidas el que hace avanzar la marcha: «**Otro día mañana pienssan de cavalgar**» (413); «**Ante que anochesca pienssan de cavalgar**» (432); «**Otro día mañana pienssan de cavalgar**» (645); «**Otro día mañana pienssan de cavalgar**» (2870) → «**Otro día mañana métense a andar**» (2878).

⁵² Gilman, 1961; Chasca, 1972: 270-310. V. también Myers, 1966.

que el verbo *posar* (< pausa) en derivación subraya con insistencia (*posava/posó/posó*). En los versos de movimiento, la unidad versal se fractura visiblemente en correspondencia de la cesura, en virtud de la autonomía sintáctica de los hemistiquios, de la yuxtaposición y de las comas, exigidas por la misma subordinación o la subordinada antepuesta (aquí un ablativo absoluto, 54). El hecho de que a cada hemistiquio corresponda un verbo da razón de la densidad semántica de los versos; lo que, rítmicamente, significa gran número de palabras-valor por verso y, en consecuencia, frecuencia ictual con relativa reducción del volumen silábico, que otorgan a los breves prosodemas una andadura lenta, pero marcadamente ritmada⁵³. La disposición simétrica de los verbos al principio y al final del verso crea un ritmo polar⁵⁴ con aire de síncope, idóneo para la marcha.

La utilización sistemática de los dos pasados en disposición correlativa y antitética, no es exclusiva de la marcha: es corriente en descripciones de variada índole, especialmente de batallas. La disposición especular de esos dos tiempos en un mismo verso es causa de efectos rítmico-melódicos y fónicos a los que no se ha prestado suficiente atención. Comparando los dos hemistiquios de tales versos, se constata que el imperfecto (a menudo trisílabo o tetrasílabo), aumentando el volumen silábico interictual, ocasiona un acelerando que contrasta con el menor espacio interictual del hemistiquio ocupado por un perfecto simple, por consiguiente más lento. No creo, como sostiene Chasca, aduciendo una valiosa documentación externa, que el imperfecto sea más poético o «psicológico» que el perfecto simple. Entra aquí en juego el aspecto verbal ya señalado por Lapesa y Gilman⁵⁵, eso es, el carácter perfectivo y el valor durativo (presente durativo del pasado) del imperfecto, con sus respectivas repercusiones tonales⁵⁶. Combinando ambos tiempos, el poeta elude secuencias iterativas, acumulación de hechos o agregados de acciones perfectivas de un lado⁵⁷, y una duración vaga y al cabo inerte del

⁵³ Cfr. Varvaro, 1983: 227. Confirma esta impresión el mismo Gilman (1961: 119), quien, a raíz del episodio del león, escribe: «El tiempo es mucho más lento ahora [a partir del v. 2292] porque la acción está segmentada en unidades menores».

⁵⁴ V. Morier, 1981, 871-3.

⁵⁵ Lapesa, 1959; Lapesa, 1967: 18-20; Gilman, 1961: 31.

⁵⁶ Para ello, el verbo tiene que ser susceptible de duración; el efecto descrito no se da, por ejemplo, en el v. 38: «sacó el pie del estribera, una ferídal dava»; cfr. 37: «aguijó mio Cid, a la puerta se llegava».

⁵⁷ Este tipo de narración es frecuente en el cantar III. Sin embargo, suele

otro. En el *Cid*, andar no es vagar ni divagar: es seguir un itinerario metódica y estratégicamente establecido. Se anda pero se llega, para reanudar el camino con una nueva etapa o plazo a la vista. Para este doble fin, los dos tiempos castellanos unen a su valor semántico-aspectual una eficacia musical relevante. El carácter duro y resolutivo del perfecto, está en su condición de voz breve y oxítona con vocal final grave /o/ o diptongo /ió/ (suele usarse la tercera persona singular, y cuando la voz no es aguda, o porque se trata de otra persona — «andidieron de noche», 434 — o porque va seguido de un pronombre enclítico — «salióse» —, el efecto queda visiblemente menguado); la suavidad y «reposo» del imperfecto — aunque de hecho produzca un acelerando — está en la acentuación llana en disminuyendo, en la leve sonoridad de la bilabial fricativa⁵⁸, en la ligera irregularidad rítmica de su enunciado, debida a la iteración de la /a/ y a la sílaba trabada -val-, en voces como *cavalgava*. Ese tono emotivamente cálido que se percibe en el imperfecto cadiano⁵⁹ depende de factores eufónicos, prueba de ello es que produce una impresión parecida la alternancia presente/perfecto simple⁶⁰ o perfecto simple/perfecto compuesto⁶¹, y que el paso

limitarse a la presencia de dos perfectos simples en un solo verso, como en el v. 153 («assí como entraron, al Çid besáronle las manos»), que excepcionalmente puede alargarse a dos: «Gradeçiólo don Martino e recibió los marcos; gradó exir de la posada e espidió de amos» (199-200). Asimismo: «Besáronle las manos y entraron a posar; | bien los mandó servir de quanto huebos han» (1877-8); «de todos los otros aparte se salió, | en un monte espesso Félez Muñoz se metió» (2768-9); «una grand ora pensso e comidió; | alçó la mano, a la barba se tomó» (2828-9). Muy excepcionalmente dura tres versos: «de pie e a sabor, Dios, qué quedos entraron! | Reçibiólos mio Çid con todos sos vasallos; | a elle e a ssu mugier delant se la omillaron» (2213-5); «Grant fo el dia por la cort del Campeador, | después que esta batalla vencieron e al rey Búcar mató, | alçó la mano, a la barba se tomó» (2474-6); «A mio Çid llamó el rey las espadas le dio; | reçibió las espadas las manos le besó, | tornós al escaño dont se levantó» (3179-81); o cuatro: «Mató a Búcar, al rey de allén mar, | e ganó a Tizón que mill marcos d'oro val. | Venció la batalla maravillosa e grant, | Aquís ondró mio Çid e quantos con elle están» (2425-8); «Por el rastro tornós Félez Muñoz, | falló sus primas amorteçidas amas a dos. | Llamando: "primas, primas!", luego descavalgó, | arrendó el cavallo, ellas adeliño» (2776-9).

⁵⁸ Menéndez Pidal, 1966: 114.

⁵⁹ Chasca habla de función poética del imperfecto y de progreso sensible y psicológico (Chasca, 1972: 282).

⁶⁰ Lo prueban los vv. 2296-303 («Mio Çid fincó el cobdo, en pie se levantó, | el manto trae al cuello, e adeliño pora' el león; | el león quando lo vío, assí envergonçó, | ante mio Çid la cabeça premió e el rostro fincó. | Mio Çid don Rodrigo al cuello lo tomó, | e lívalo adestrando, en la red lo metió. |

del presente al imperfecto es apenas perceptible si se dan un determinado número de sílabas y un parecido juego aliterativo (cfr. *descavalga/cavalgava/descavalgava*, 52, 54 y 56; *descavalga*, 2927 / *entrava*, 3373). Asimismo, es la acentuación llana, y no el tiempo, la que da solemnidad ritual al v. 2895, de exquisita regularidad ictual (**Besaron las manos las fijas al padre**) o la que otorga uniformidad a los vv. 715-7 (*enbraçan/abaxan/enclínaron*), en todo paralelos, aun emotivamente, al bis de los vv. 3615-7 (*abraçan/abaxan/enclínavan*). Ese «estilo de reposo» de que habla Gilman lleva, al contrario de lo que él mismo afirma, a lo hiératico-celebrativo, precisamente porque es «trayectoria y movimiento que no termina nunca»⁶², es decir, tiene carácter atemporal y eterno⁶³. Frente a él, los perfectos simples en correlación registran el sucederse de acciones inscritas en el tiempo⁶⁴.

Pasada la marcha y llegado al «posar» (v. 56), el narrador merodea en el sucederse lento de la acción mediante imperfectos

A maravilla lo han quantos que i son, | e tornáronse al palacio pora la cort», en los cuales la alternancia del presente con los numerosos perfectos simples no impide que un crítico sensible como Bandera perciba igualmente «el ritualismo de los gestos del héroe» (Bandera, 1969: 81). Parecidamente: «Mic Çid e sus conpañas, cavalgan tan aína. | La cara del cavallo tornó a Santa María, | alçó su mano diestra, la cara se santigua» (214-6); «Soltaron las riendas, pienssan de andar» (391); «El castiello dexó en so poder, el Campeador cavalga. | Saliólos reçeibir con esta su mesnada, | los braços abiertos reçeibe a Minaya» (486-8); «vistió el sobregonel; luenga trahe la barba» (1587); «Llegaron a Valençia, la que mio Çid a conquista, | fincaron las tiendas, e posan las yentes descreidas» (1630-1); «Sacaron las espadas Colada e Tizón, | pusiéronlas en mano del rey so señor; | sacan las espadas e relumbra toda la cort, | las maçanas e los arriazes todos d'oro son» (3175-8).

⁶¹ Parecidamente: «entraron sobre mar, en las barcas son metidos» (1627); «metieron las fedes e los omenajes dados son» (3425).

⁶² Gilman, 1961: 117-8; Gilman, 1972: 3.

⁶³ Véanse, en efecto: «passó por Burgos, al castiello entrava» (97); «Enclínó las manos la barba vellida, | e las sues fijas en braço las prendía, | llególas al coraçón, ca mucho las quería» (274-6); «mandó tornar la seña, a priessa espoloneavan» (596); «vídolos el rey, fermoso sonrrisava» (873); «dexó el Poyo, todo lo desenparava, | allén de Teruel don Rodrigo passava, | en el pinar de Tévar Roy Díaz posava | todas essas tierras todas las preava» (910-4); «Salieron de Medina, e Salón passavan, | Arbuxuelo arriba privado aguijavan, | el campo de Taranz luégol atravessavan, | vinieron a Molina, la que Avengalvon mandava» (1541-5); «Todos essa noch foron a sus posadas, | mio Çid el Campeador al alçaçer entrava» (2182-3). La disposición especular puede invertir su orden sin que por ello disminuya dicha impresión semántica: «la cara se santigó. || Sinava la cara, a Dios se fo acomendar» (410-1); «alçava la mano, a la barba se tomó» (3185).

⁶⁴ Todo esto no descarta la posibilidad del uso de los tiempos considerados en función de su flexibilidad silábica (Adams, 1972).

en **-aba**, cuyo acento constituye un auténtico acento de intensidad musical con el relativo debilitamiento de la postónica y también de las pretónicas, que sufren un ligero acelerando: **posava/fincava/descavalgava**. Sólo en el v. 59, el punto de vista narrativo se aleja de lo contemplado para describir la acción en su globalidad («**posó en la glera**») ⁶⁵: la reiteración con variantes señala un desplazamiento que muestra lo concluido como avance y conquista. El ablativo absoluto del v. 54, correlativo a los demás primeros hemistiquios, da razón del valor aspectual del perfecto en este pasaje. Equivalente al *hecho* del primer hemistiquio, al sucederse de acciones ejecutadas con determinación e ímpetu, es el *hacerse*, ese devenir pausado y un tanto solemne, que tiende luego a un nuevo hacer y conseguir. Al *hacer* perfecto corresponde tensión rítmica (breves espacios interictuales, acentos antirrítmicos) y sonora (trazado melódico ascendente); al *hacerse* imperfectivo corresponde distensión rítmica y fónica (mayores espacios interictuales con relativo acelerando, líquidas y fricativas en sílabas libres) ⁶⁶. Desde el punto de vista melódico, en efecto, no se producen líneas circunflejas, sino paralelismos en un registro tonal inferior; ambos hemistiquios presentan entre sí correlaciones rítmico-melódicas: en los segundos, se produce sistemáticamente un acelerando. Sólo la copulativa del último verso convierte la línea fragmentada de los versos anteriores en un legato, que prepara el acelerando-diminuendo del último hemistiquio:

Partió de la puerta , [p]	por Burgos aguijava, [P]
llegó a Santa María , [p]	luego descavalga; [P]
fincó los inojos , [p]	de corazón rogava; [P]
La oración fecha , [p]	luego cavalgava ; [P]
salió por la puerta	e Arlançon passava . [P]

(vv. 51-55)

⁶⁵ El verbo de «conjunto» puede ser, además del más común perfecto simple, el perfecto compuesto: «a Saragoça metuda lá en paria» (915). Parecidamente: «tajáuales las huertas e faziales grand mal, | en cada uno destos años mio Çid les tollió el pan» (1172-4). En todos estos casos, el narrador suele alargarse con detalles que detienen el desarrollo de la acción; así en los vv. 61-4 y 656-64.

⁶⁶ El mismo efecto puede producirse, ya no entre dos hemistiquios, sino entre

Cuando interesa el sucederse de acciones puntuales progresivas, sirven el presente y el perfecto simple en versos sintácticamente fragmentados en la cesura: «apriessa cavalgan, andan los días e las noches; | vinieron a Gormaz, un castillo tan fuort, | i albergaron por verdad una noch» (2842-4)⁶⁷. Cuando sólo importa el *ir hacia*, por lo común connotado con la prisa, el verso se configura en línea melódica de largo trazo en legato (eso es, en una sintaxis paratáctica o hipotáctica que traba los versos por encima de las pausas versales y cesurales)⁶⁸, que puede contemplar incluso un raro encabalgamiento; estructura sintáctica que, diluyendo la síntesis de los versos antes estudiados, admite numerosas voces polisílabas o no-significantes, que espacian los acentos, aumentan el volumen silábico interictual y dan al *tempo* un suave pero eficaz acelerando⁶⁹. El *ir hacia*, contra el relato en imperfecto/perfecto suele andar a saltos, omitiendo estadios intermedios, y usando indistintamente el presente — como en este v. 643, «tres mil moros cavalgan e pienssan de andar», en el que el trote del caballo se potencia mediante la acentuación iterativa y/o en sílaba trabada y el ritmo polar — o sólo el perfecto simple o el imperfecto, que en tal caso pierde aquel tono celebrativo proveniente del contraste especular y se torna puro movimiento (obsérvese el acelerando y la multiasonancia

dos versos: «**Todos essa noch foron a sus posadas, | mio Çid el Campeador al alçaer entrava**» (2182-3). Sobre algunos aspectos muy marginales de la aliteración en el Poema, V. Strausser, 1979.

⁶⁷ Parecidamente: «apriessa cavalga, reçeibir los sale» (297); «Soltaron las riendas, pienssan de andar» (391); «El castiello dexó en so poder, el Campeador cavalga» (486); «saliós de la red e desatós el león ... e çercan el escañ, e fincan sobre so señor» (2282-5); «Vansse los ifantes, aguijan a espolón ... arrendó el cavallo, a ellas adeliñó» (2775-9); «omillós a los santos e rogó al Criador» (2928); «apriessa cavalga, de San Serván salió» (3102); «abraçólos tan bien e ruégalos de coraçón» (3497).

⁶⁸ Aunque concuerdo con Auerbach sobre el carácter fundamentalmente paratáctico de la hipotaxis épica (Auerbach, 1981: 117-8), es evidente que esas formas elementales de hipotaxis repercuten sensiblemente en la melodía y el ritmo.

⁶⁹ «e mio Cid agujó | pora San Pero de Cerdeña quanto pudo a espolón, | con estos cavalleros quel sirven a so sabor» (232-4). La lectura que propone Chiarini (1970: 36) reduce dicho efecto. Parecidamente: «por Santa María d'Alvarrazín la posada fecha fo, | aguijan quanto pueden ifantes de Carrión» (2645-6); «Todos tres señeros por los robredos de Corpes, | entre noch e día salieron de los montes» (2809-10); «enbía sus cartas pora León e a Santi Yaguo, | a los portogaleses e a gallizianos, | e a los de Carrión e a varones castellanos, | que cort fazie en Toledo aquel rey ondrado» (2977-80); «con grandes yentes el rey cavalgó | e iva reçeibir al que en buen ora naçió» (3020-1).

del segundo de los versos citados): «Aguijaba el comde e pensava de andar» (1077); «cavalgan los iffantes, ADELant ADELiñavAN al palajo» (2211)⁷⁰.

El *pasar*, en cambio, suele ir íntimamente unido a la enumeración toponímica. El pasar insiste en la duración espacial; los versos, casi siempre esticomíticos o hemisticomíticos, trazan líneas melódicas de cierta regularidad; el tiempo puede ser la habitual combinación perfecto/imperfecto, creando agregados en los que se suceden etapas puntuales y progredir durativo («Salieron de Medina, [P] e Salon passavan», 1542), o el imperfecto y el presente durativo con verbos modales o perífrasis (*poder andar/ir andando*)⁷¹, que denotan la complacencia en subrayar la longitud y la fatiga del camino (como enfatiza también el final ársico⁷² de este verso: «Arbuxuelo arriba [p] privado aguijavan», 1543). Los lugares situados a la derecha o a la izquierda del camino, o el discurrir de un río, así como las referencias temporales, sirven para «medir» la trayectoria. Cada meta conseguida

⁷⁰ Parecidamente: «por Raquel e Vidas apriessa demandava» (98); «Mio Çid e sus compañas cavalgan tan aína» (214); «mio Çid e su mugier a la iglesia vane» (326); «grandes yentes sele acojen essa noch de todas partes» (395); «Vánssele acogiendo yentes de todas partes» (403); «fizo una corrida la noch transnochando» (937); «Foron los mandados a todas partes» (954); «Los mandados son idos a las partes todas» (956); «adeliñó pora Castiella Minaya Albar Fáñez» (1309); «e quanto que pueden non fincan de andar» (1474); «obispo don Jerome adelant se entrava» (1579); «Otro dia mañana privado cavalgavan» (1816); «Adeliñan pora Valençia la que en buen punto ganó» (2167); «Al salir de la ecclesia cavalgaron tan privado» (2241); «Yas tornó pora Valençia el que en buen ora nació» (2643); «Adeliñó a comde don Anric e comde don Remond» (3496).

⁷¹ Parecidamente: «Passando va la noch, viniendo la man» (323); «e passó a Alfama, la Foz ayuso va, | passó a Bovierca e a Teca que es adelant, | e sobre Alcoçer mio Çid iva posar, | en un otero redondo, fuerte e grand; | açerca corre Salón, agua nol pueden vedar» (551-5); «dexó el Poyo, todo lo desenparava, | allén de Teruel don Rodrigo passava, | en el pinar de Tévar Roy Diaz posava» (910-2); «Troçieron a Santa María e vinieron albergar a Fronchales, | e el otro día vinieron a Molina posar» (1475-6); «Passan las montañas, que son fieras e grandes, | passaron desí Mata de Taranz» (1491-2a); «Andan los días e las noches que vagar non se dan | e passada han la sierra, que las otras tierras parte» (1823-4); «Passando van las sierras e los montes e las aguas, | llegan a Valladolid do el rey Alfonso estava» (1826-7); «ivan troçir los montes, los que dizen de Luzón, | troçieron Arbuxuelo e llegaron a Salón, | o dizen el Anssarera ellos posados son» (2655-7); «entre noch e día salieron de los montes; | a las aguas de Duero ellos arribados son, | a la torre de don Urraca elle las dexó. | A Sant Esteban vino Félez Muñoz» (2810-3); «o dizen Bado de Rey, allá ivan passar, | a la casa de Berlanga posada presa han. | Otro día mañana métense a andar, | a qual dizen Medina ivan albergar, | e de Medina a Molina en otro da van» (2876-80).

⁷² Morier, 1981: 482-8.

queda enfatizada con el perfecto simple, en cuyo uso no es raro constatar paralelismos y asonancias⁷³. Interesantes los vv. 542 y ss., en los que el esfuerzo de la subida queda realizado mediante acento en sílaba inicial y ritmo anapéstico (sin contar la asonancia)⁷⁴, mientras una andadura de tipo yámbico o con amplios espacios interictuales en versos en esticomitía, parecen favorecer un descenso ágil y sin tropiezo⁷⁵. El esfuerzo y la fatiga se fraguan a menudo en enumeración lenta, diríase penosa, potenciada por una concatenación paratáctica descendente (a causa de la posición final del verbo), que es más bien hipébaton⁷⁶: «e passó a Alfama, [P] la Foz ayuso va, [P] passó a Bovierca [p] e a Teca que es adelant, / [p] e sobre Alcoçer mio Çid iva posar» (551-3).

Los vv. 950-3 (I) y los versos iniciales del cantar segundo ofrecen un mismo recorrido-avanzada militar desde dos perspectivas distintas; cambia, por tanto, el clima emocional. En los

⁷³ «Ixiendos va de tierra el Campeador leal, | de siniestro Sant Estevan, una buena çipdad, | passó por Alcobiella que de Castiella fin es ya; | la calçada de Quinea ivala traspasar, | sobre Navas de Palos el Duero va passar, | a la Figueruela mio Çid iva posar» (396-402); «A la sierra de Miedes ellos ivan posar, | de diestro Atiença las torres que moros las han» (415 y 398); «Vansse Fenares arriba quanto pueden andar, | troçen las Alcarrias e ivanadelant, | por las Cuevas d'Anquita ellos passando van, | pasaron las aguas, entraron al campo de Taranz, | por essas tierras ayuso quanto pueden andar» (542-6); «a ssiestro dexan Atiença, una peña muy fuort, | la sierra de Miedes passáronla estoz, | por los Montes Claros aguijan a espolón; | assiniestro dexan a Griza que Alamos pobló, | allí son caños do a Elpha ençerró; | a diestro dexan a Sant Estevan, mas cade aluon» (2691-6); «Troçieron Alcoçeva, a diestro dexan Gormaz, | o dizen Bado de Rey, allá ivan passar, | a la casa de Berlanga posada presa han» (2875-7).

⁷⁴ Aunque se trata de un esfuerzo en subida no geográfica, ocurre lo mismo en este verso: «Non las podien poner en somo maguer eran esforçados» (171). Cfr. «Fenares arriba e por Guadalfajara» (479).

⁷⁵ Asimismo: «e por la loma ayuso pienssan de andar» (426); «por essas tierras ayuso quanto pueden andar» (546); «cojó Salón ayuso, la su seña alçada» (577); «por el val de Arbuxuelo pienssan a deprunar» (1493). Obsérvese que se verifica el mismo fenómeno con descensos no geográficos: «per la loriga ayuso la sangre destellando» (762); «por el cobdo ayuso la sangre destellando» (781).

⁷⁶ Morier, 1981: 517-8. Parecidamente: «fasta Alcalá llegó la seña de Minaya; | e desí arriba tórnanse con la ganancia, | Fenares arriba e por Guadalfajara» (477b-9); «Poblado ha mio Çid el puerto de Alucat, | dexado ha Saragoça e a las tierras ducá, | e dexado ha Huesa e tierras de Mont Alván» (1087-9) (cfr. «Estonçes se mudó el Çid, al puerto de Alucat; | dent corre mio Çid a Huesa e a Mont Alván» (951-2); «Troçieron a Santa María e vinieron albergar a Fronçales, | e el otro día vinieron a Molina posar» (1475-6); «Passando van las sierras e los montes e las aguas» (1826).

primeros, se trata de una correría, no de una conquista. De *correr* habla el semantismo y la iteración en derivación (*se mudó/corre/corrida*), el ritmo y la melodía: los complementos circunstanciales dependientes del verbo colocados en el segundo hemistiquio (y en el v. 953, su anteposición) traban el verso creando tensión en la cesura y subrayando el carácter esticomítico del mismo; melódicamente, es un trazado curvo cóncavo en legato. El ritmo es irregular con tendencia a amplios espacios interictuales que aceleran el tempo, intensificado acá o allá mediante breves secuencias intensamente y antirrítmicamente acentuadas (**dent corre mio Çid / diez días**) en correspondencia con el ápice emotivo de la acción (la voz *Cid* en posición aguda en final de hemistiquio) o con detalles enfatizadores, como **Diez DIAS** (ya sabemos la importancia de los numerales en el Poema)⁷⁷. En estos versos, la trayectoria se proyecta toda hacia adelante en virtud del puntual del pasado (*se mudó*), desde el cual se dispara el presente durativo (*corre*), que corre, en efecto, hasta posarse en los topónimos-complementos; el sustantivo *corrida* concluye drásticamente con la habitual ojeada final de conjunto⁷⁸.

En contra de este dinamismo, los versos iniciales del cantar segundo se distinguen por su ritmo lento y cansado, un tanto monótono, en virtud de los paralelismos sintácticos, léxicos y rítmicos, de la frecuencia acentuativa de los primeros hemistiquios y de la misma sintaxis paratáctica, que aumenta los silencios de las cesuras y traza líneas melódicas breves, lentas, pesadas. El contraste, en efecto, no se hace esperar, pues todo lo que el *Cid* deja a sus espaldas no es sino punto de partida y estímulo para una nueva avanzada y conquista. Una síncope inicial en 1090 marca el cambio de rumbo, el desatarse de un movimiento y una energía. Esas /a/ que brillan en el primer hemistiquio y las líquidas en grupos consonánticos y posición trabada contribuyen tal vez a la luminosidad y optimismo de este nuevo arranque⁷⁹. ¿O es debido a la aparición insólita de

⁷⁷ Chasca, 1972: 237 y ss.

⁷⁸ Parecidamente: «vino pora la tienda del que en buen ora nasco» (202); «Vansse pora San Pero do está el que en buena nació» (294); «Vino Per Vermudoz, que la seña tiene en mano» (611); «salló de Murviedro una nocha a trasnochar» (1185); «adeliñó pora Valençia e sobrellas va echar» (1203); «adeliñó pora Castiella Minaya Alvar Fáñez» (1309); «Adeliñó pora San Pero, o las dueñas están» (1392); «vino con estas nuevas a mio Çid el Campeador (2325); «Dent pora Valençia adeliñechos van» (2884).

⁷⁹ En el entusiasmo y optimismo de la toma de Castejón señalados por

un paisaje, el mar nada menos, y el sol, que abren infinitas perspectivas guerreras al héroe? Lo cierto es que la unidad sintáctica del verso por encima de la cesura medial da lugar a una línea circunfleja y, por consiguiente, a un primer hemistiquio fuertemente ascendente; como el del v. 1091, que sube vertical y enérgicamente hasta el sol (una pequeña síncopa da energía a «**exe el sol**») para desde allí caer a plomo en el camino, donde con el verso — casi una disonancia — tiene lugar el viraje en la ruta del conquistador («se **tornó a esa part**»). La enumeración toponímica, unida a la parataxis, imprime de nuevo a la andadura su paso marcado, que lo distingue de la gran línea global del itinerario, presente en 1090. Respecto al progresivo agregado de 1092, contrasta la doble síncopa del verso siguiente («**tierras de Borriana, | todas conquistas las ha**»), que, fónicamente, pone frente a frente los dos hemistiquios; como verso que resume una totalidad, tiene carácter contundentemente conclusivo⁸⁰.

A veces se prefiere, a reseguir cansadamente las distintas etapas del camino, la fórmula inclusiva de mencionar los extremos omitiendo las fases intermedias. Técnica que se observa con el tiempo («**passada es la noche, venida es la mañana**»), y con el espacio, por lo común acompañados de una determinación numeral-temporal («**De San Pero fasta Medina en cinco días van; | felos en Medina las dueñas e Albar Fáñez**», vv. 1451-2); si el primer verso es suave curva que resigue un recorrido, la síncopa del segundo acentúa el punto de arribo⁸¹.

Horrent (1973), las /a/ del imperfecto producen una impresión semejante. Observo además que los versos aliterativos en los que predominan las /a/ y las líquidas tienen un valor particularmente positivo: «**Al cargar de las arcas veriedes gozo tanto**» (170); «**Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores**» (235); «[el abbat don Sancho], cristiano del Criador; | rezaba los maitines abuelta de los albores» (237-8); «**Tanto traen las grandes ganancias** (480). En especial con la /r/ y la /l/ los versos parecen brillar de luz propia: «**subiólas al alcaçer, | alçavan los ojos**» (1644-5); «**Vídolo el atalaya e tanxo el esquila**» (1673); «**claro salie el sol**» (2062); «**Ya salien los ifantes de Valençia la clara**» (2611); «**linpia salie la sangre sobre los çilatones** (2739); «**de suso las lorigas tan blancas commo el sol; | sobre las lorigas**» (3074-5); «**la cofia de rançal que blancaera commo el sol, | e soltava la barba e sacóla del cordón**» (3493-4); «**sacan las espadas e relumbra toda la cort**» (3177); «**relumbra tod el campo, tanto es linpia e clara**» (3649). Lo mismo ocurre con «**la lança**» en los vv. 3675-88.

⁸⁰ Parecidamente: «**Vençido a esta batalla el que en buena nasco; | al comde don Remont a pvençion le a tomado**» (1008-9); «**Toda esta ganancia en su mano a rastado**» (1733).

⁸¹ Como es sabido, el narrador puede intervenir para explicitar la omisión: «**adeliñó pora Castiella Minaya Albar Fáñez. | Dexarévós las posadas, non**

La total ausencia de topónimos deja el recorrido en su abstracta duración, subrayada de nuevo por una determinación temporal bien concreta. Es el caso ejemplar de la tirada 71, donde, si no hay propiamente encabalgamiento, sí puede hablarse de una sorprendente concatenación sintáctica y melódica, originada por el hipérbaton, que deja sujeto y verbo al final de ella, y por la anteposición de las oraciones circunstanciales. Gracias a ella, el hilo ininterrumpido de la frase se percibe en su fluidez y armoniosa continuidad. La armonía procede sin duda de las simetrías y paralelismos, pero ese melodioso y continuo proseguir con que el poeta se complace en enfatizar el sempiterno caminar del héroe, es en buena parte debido a las asonancias internas («EN TIERRA de moros prENDIENDO, | E durMIENDO LOS DIAS E LAS NOCHES TRASNOCHANDO, | EN gANar aqueLLAS VILLAS mio Çid duró TRES AÑOS»), al valor durativo del gerundio, y a un ritmo básicamente y excepcionalmente anapéstico, sólo modificado por la frecuencia e iteración ictual final, que, como antes, pone de relieve el punto de arribo ⁸².

Para ilustrar la técnica narrativo-prosódica de ataques y batallas me sirvo de las tiradas 34 a 39, en cuanto contienen formas presentes en otras partes de *Mio Cid* y en otros cantares de gesta románicos. Análizo luego la famosa toma de Castejón, por presentar características un tanto peculiares, y algunas escenas de las lides con los de Carrión del cantar tercero. De todos estos episodios poseemos penetrantes análisis estilísticos, que se detienen en el umbral de lo prosódico ⁸³.

El ataque suele ir acompañado de grandes parlamentos, confiados por lo común al Cid o a Minaya; en ellos se dirigen al ejército para exponer los planes de la acción, para ordenar o para exhortar. La voz del narrador a causa de su brevedad y tonalidad más opaca, suele quedar, pues, sofocada por la voz «di-

las quiero contar» (1309-10). Parecidamente al ejemplo citado: «e sin dubda corren, toda la tierra preavan; | fasta Alcalá llegó la seña de Minaya» (477a y b); «fellos en Castejón» (485); «aguijan quanto pueden ifantes de Carrión; | félos en Molina con el moro Avengalvón» (2646-7); «ellos posados son» (2657); «Los de Sant Estevan escurriéndolos van | fata Rio d'amor, dándoles solaz» (2871-2).

⁸² Parecidamente: «fizo una corrida la noçh trasnochando; | tierras d'Alcañiz negras las va parando, | e a derredor todo lo va preando» (937-9); «Quando ovieron aquesto fecho, salieron del palacio, | pora Santa Maria a priessa adelinnando» (2236-7).

⁸³ Alonso, 1941; Chasca, 1972; Horrent, 1973.

recta» y viva de los personajes. En los breves espacios que el poeta se abre en medio del diálogo -y que une luego sabiamente con reiteraciones de enlace — *conpeçó de espolonar*, v. 705 *espolonó el cavallo*, v. 711 —, la descripción alterna el momento solemne y celebrativo con la intrepidez y bravura del ataque.

En la t. 34, el momento ceremonioso coincide con los vv. 683-4 y 692 (quizá no sea ocioso subrayar que todo esto ocurre con el surgir del sol, como ha observado Horrent a propósito de Castejón⁸⁴). En los dos primeros versos citados, el paralelismo de los primeros hemistiquios (los segundos resultan insignificantes y funcionan a modo de coletilla en un registro musical inferior) traza dos líneas ascendentes con acento tónico en sílaba libre que dan apertura y solemnidad a la escena; en el v. 692 se dan dos momentos consecutivos de breve ceremoniosidad, subrayados por la cesura y la diversidad de tiempos verbal («Al **Cid** besó la **mano**, la **seña va tomar**»). El ritmo es tranquilo, regular, vagamente yámbico. El paso de lo hierático y solemne a la acción nerviosa puede ser cuestión de un hemistiquio; el ritmo regularmente marcado de «la **seña tiene en mano**» (705) — reiteración de enlace — se anima en el segundo hemistiquio, en el que la acentuación más espaciada, aumentando el volumen silábico, acelera el ataque, más brusco y duro a causa de las sílabas trabadas y la tensión interictual de síncope.

El cambio de tono — la irrupción, la impetuosidad, la sorpresa y la rápida acción de los moros para el contraataque — parece aquí confiado sobre todo a la eufonía. Si aceptamos que en el v. 696 hay intento de reproducción aliterativa — del fragor de los tambores — con las /r/ (vibrantes y vibrantes múltiples), las /t/ y el volumen vocálico de las tónicas (diptongos) — ¿y por qué no debería ser deliberado desde el momento que todo el verso es una estudiada hipérbole y una cuasi-metáfora? —, es evidente que esas mismas consonantes y vocales usadas unos versos antes y después producen el mismo efecto de estrépito, prisa y alboroto⁸⁵. Añadamos a ello los acentos antirrítmicos o

⁸⁴ Horrent, 1973: 333.

⁸⁵ «¡Qué priessa va en los moros! e tornáronse a armar; | ante roído de atamores la tierra querié quebrar; | veriedes armarse moros, apriessa entrar en az» (695-6). Parecidamente: «Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores» (235); «mató treinta e quatro; | espada tajador, sangriento trae el braço» (779-80); «vino los veer con treynta mill de armas. | Após de la uerta ovieron la batalla, | arrancólos mio Çid» (1224-6); «a una grand priessa tañién los atamores; | alegravas mio Çid» (1658-90); «fuerças de Marruecos Va-

en sílaba primera con tendencia a la síncope, potenciada por la intensidad y dinamismo de la esdrújula (**vieronlo**) y los acentos iterativos de las exclamaciones (**qué priessa**), sin querer con ello subvalorar el semantismo inequívocabable (la repetición de *apriessa*), el considerable volumen silábico interictual, causa de constantes acelerandos («**vieronlo las arrobdas de los moros, [P] al almofalla se van tornar**», en medio de frenazos que dan al conjunto su aire tumultuoso e irregular⁸⁶. Voces agudas, sílabas trabadas posiblemente tónicas, ritmo trocaico con acentos anti-rítmicos o en sílabas trabadas por líquidas, dan al ataque individual de Per Vermúdez un particular vigor y dureza. Los golpes parecen resonar en un verso aliterativo particularmente feliz («**danle grandes golpes mas nol pueden falssar**»), en el que las átonas se relajan por la fuerza contundente de las tónicas⁸⁷.

A la exhortación de ayuda por parte del Cid (un enérgico «**valelde, por caridad**» (714), una especie de síncope en tensión a causa de la coma que interrumpe, sin cortarla, la emisión de

lençia vienen çercar» (2312); «**todos prenden armas e cavalgan a vigor, | por que escurren fijas del Çid a tierras de Carrión**» (2589-90). En otros casos, indica, de todos modos, una intensidad: «**Dentro en mi cort tuerto me tovo grand**» (962); «**Anssuor Gonçalvez, forçudo e de valor**» (3674).

⁸⁶ El mismo tipo de contraste y realización eufónica en: «**Los vassallos de mio Çid sin piedad les davan, | en un poco de logar trezientos moros matan. | Dando grandes alaridos los que están en la çelada**» (604-6); «**Espolonó el cavallo, e metiól en el mayor az**» (711); «**A Minaya Albar Fáñez bien l'anda el cavallo, daquestos moros mató treínta e quatro**» (778-9); «**cobo del mar tierra de moros firme la quebranta**» (1162); «**bien la çerca mio Çid que non i avía hart; | viédales exir e viédales entrar**» (1204-5); «**Vídolo el atalaya e tanxo el esquila; | prestas son las mesnadas de las yentes de Roy Díaz, | adóbanse de coraçón e dan salto de la villa. | Dos fallan con los moros cometiénlos tan aña, | sácanlos de las huertas**» (1673-7); «**Al salir de la eclegia cavalgaron tan privado, | a la glera de Valençia fuera dieron salto**» (2241-2); «**fuerçás de Marruecos Valençia vienen çercar**» (2312); «**Sácanlos de las tiendas, cáenlos en alcaz**» (2403).

⁸⁷ Véase una variante del verso citado en un contexto en el que abundan las características eufónicas descritas: «**dávanle grandes colpes, mas nol falssan las armas**» (2391). Parecidamente: «**La lança a quebrada, al espada metió mano, ... buenos colpes va dando. | Violo mio Çid ... | acostós a un aguazil ... | diol tal espadada con el so diestro braço, | cortól por la çintura**» (746-51); «**Martín Antolínez un golpe dio a Galve, | las carbonclas del yelmo echó-gelas aparte, | cortól el yelmo, ... sabet, el otro non gel osó esperar. | Arrancado es el rey Fáriz e Galve**» (765-9); «**Aquel rey de Sevilla con tres colpes escapa**» (1230); «**Al rey Yúcef tres colpes le ovo dados, | saliósle del sol espada, ca mucho andido el cavallo, | metiósl en Gujera**» (1725-7); «**Alcançólo el Çid a Búcar ... arriba alçó Colada un grant golpe dádol ha, | las carbonclas del yelmo tollidas gelas ha, | cortól el yelmo e, librado todo lo al**» (2420-3); «**de los colpes de las lanças non avie recabdo**» (2451); «**diol un golpe, de traviéssol tomava: ... ráxol los pelos de la cabeça**» (3650-5).

voz⁸⁸, sigue, tras una pausa de suspenso, el ataque conjunto de los hombres del Campeador.

Merece la pena analizar con detalle las tt. 35 y 36, ver de cerca la modulación que se verifica en el interior de la t. 35 y comparar los resultados con el análisis que hacen de estos versos Edmund de Chasca y Dámaso Alonso, los cuales ignoran la segunda parte de esta tirada, eso es, la modulación.

La descripción de esta batalla conoce, a mi ver, cuatro momentos de tonalidad distinta: 1) vv. 715-18; 2) 722-25; 3) 726-32; 4) 733-43. Aunarlos bajo el común denominador del movimiento rápido como resultado de una estructura asindética y yuxtapositiva no basta para explicar las gradaciones de color de este extraordinario pasaje.

Los tres versos del primer grupo presentan una unidad compacta debido a la correlación sintáctica, a la ligazón aliterativa de las asonancias internas (a/an/an/a/a/a/an/a), a la común esticomitía. Desde el punto de vista melódico, trazan suaves curvas descendentes paralelas⁸⁹: llegada a la larga pausa de la cesura versal, la voz se remonta al punto de partida del verso siguiente, que es el punto melódicamente más alto de una secuencia dulcemente anapéstica en descenso.

Este movimiento, sin dejar de serlo, lo es todo menos rápido y, en todo caso, no equiparable al que veremos en los versos siguientes. La escena describe un solemne preparativo en el que todos los caballeros al unísono (poder de la correlación) ejecutan un movimiento regular que tiene mucho de ritual y ceremonioso: es movimiento a cámara lenta. La primera disonancia — intención de ataque propiamente dicho — tiene lugar con un acento antirrítmico y una síncopa («íbanlos ferir»⁹⁰), que deyan tres

⁸⁸ Parecidamente: «iFiridlos, cavalleros, todos sines dubtança» (597); «feridos, cavalleros, d'amor e de voluntad» (1139).

⁸⁹ Leonard (1931: 293) propone una acentuación secundaria de estos versos, que no me parece del todo justificada. Algo parecido al ejemplo citado en: «Varones de Sant Estevan, a guisa de muy proes, | reçiben a Minaya e a todos sos varones, | presentan a Minaya essa noch grant enffurçión» (2847-9); «besan las manos al rey don Alfons, | piden sus fijas a mio Çid el Campeador» (3397-8). Cfr.: «enbraçan los mantos los del Campeador, | e çercan el escano, e fincan sobre so señor» (2284-5); «enbraçó el escudo e abaxó el asta, | aguijó a Bavioca, el cavallo que bien anda, | ívalos ferir de coraçón e de alma» (2393-5); «Levantós en pie Ojarra e Yéñiego Ximenones, | besaron las manos del rey don Alfons, | e después de mio Çid el Campeador; | metieron las fedes, e los omenajes dados son» (3422-5).

⁹⁰ Un contraste similar en los vv. ya citados 2278-82, donde el v. 2281, dando

breves interictuales en acelerando, y una modulación fónica (de /a/ a /i/, tan idónea esta última para herIR⁹¹, naturalmente). La voz del Cid — una *reprise* equivalente incluso desde el punto de vista eufónico, «feridlos, cavalleros» — campea sobre esta escena que todavía no ha visto el ataque, reservado, con la eficacia del contraste, en los vv. 722-5, en los cuales puede hablarse por fin de brutal enfrentamiento. La brusquedad la enfatizan, ante todo, el ritmo inesperadamente trocaico, la fragmentación intensamente acentuada a causa del carácter apositivo del verbo, los dos hemistiquios, que parten el verso materialmente en dos trozos, los monosílabos acentuados, el juego aliterativo de las oclusivas y dentales, la repetición del duro «**todos**», que suenan al unísono con los «**COLpes**» del v. 724. Discurre, en cambio, con fluidez el v. 725, más que conclusivo, iniciador de la t. 36, aunque luego, en el segundo hemistiquio, proceda duramente marcado con el reiterado golpear de dentales y sílabas trabadas.

La serie paralela e iterativa que forma la t. 36 es un ejemplo ilustre (y lo es por demás, desde el momento que, como es sabido, se trata de un cliché épico) de lo que Chasca denomina «el principio de unidad paratáctica», que yo llamo yuxtapositiva. Su proximidad con la serie igualmente paralela e iterativa ya vista (vv. 715-7), pone de manifiesto su profunda diversidad: la dependencia de cinco versos de un solo verbo inicial (*veriedes*)⁹², que es su verdadero ápice musical, da origen a una suspensión sintáctica que se configura en olas melódicas progresivamente ascendentes y en crescendo, en correspondencia con cada frase encabezada por *tantas*, hasta llegar al v. 728, en el que da inicio el no menos progresivo y precipitado descenso.

Si a ello añadimos el carácter contrapuntístico de la acentuación, sobre todo en los tres primeros versos, la trabazón acentuativa y multiasonantada de los hemistiquios (acentuación a modo de rebote simétrico: «**tantas lanças premer e alçar**»)

inicio a un ritmo brusco y descompasado, registra la modulación. Parecidamente en los vv. 2393-5, aunque a causa de la autonomía de los hemistiquios, el tono, aun siendo pausado, es menos ritual-celebrativo. Asimismo: «a los çinquenta mill vanlos ferir de grado» (1718); «Todos tres son armados los del Campeador, / ívalos veer el rey don Alfons» (3571-2).

⁹¹ Parecidamente: «El obispo don Jerome **priso** a espolonada | e ívalos ferir a cabo del albergada» (2383-4); «**firiensse** en los escudos sin todo pavor» (3625). Carácter incisivo tiene también, por ejemplo, la /i/ en la fórmula «los inojos **fincó**» y sus variantes, y en la «**flera guisa**» del v. 2751.

⁹² Cfr. Zumthor (1973: 335-6), quien habla de «intensificadores» (monosílabos, porque se refiere al francés).

y las asonancias con /a/ en sílaba trabada, dentales y vibrantes múltiples, tendremos los motivos que dan a este famoso formulario su vivacidad e idoneidad para «traducir» la dureza del combate y la simultaneidad de acciones confusas y aun contrastantes que se verifican en el campo de batalla con efectos del todo diferentes de los conseguidos con paralelismos aparentemente similares en la t. 35. El rigor del combate se distiende ya a partir del v. 728, en que la tensión sincopada del segundo hemistiquio es sustituida por un descenso gradual de la línea melódica⁹³. Y si el v. 730 refleja todavía la bipartición del verbo a causa de la coordinada, los dos últimos en enlace oracional recogen rápidamente, con una mirada de conjunto, el aspecto general del campo de batalla⁹⁴.

Una correlación y paralelismo parecidos los encontramos en la t. 37, en la que retorna el momento ritual, la fotografía que da fijeza eterna a un movimiento momentáneamente inmovilizado. Los versos, sintácticamente paralelos y prácticamente esticomíticos (el segundo hemistiquio, una aposición, es significativamente irrelevante, como una coletilla o una rebaba) se disponen uno tras otro de forma monótonamente paralela. Es como un pasar lista o revista a una parada militar⁹⁵; los nombres citados son la parte por el todo, son esos «quantos que y son», que «acorren» tras la seña del Campeador, no sólo en virtud del semantismo, sino de una sintaxis que de meramente yuxtapuesta

⁹³ Variantes simplificadas de lo expuesto son representadas por los versos siguientes: «Tanta cuerda de tienda i veriedes crebar, | arrancarse las estacas e acostarse a todas partes los tendales» (1141-2) y «tanto braço con loriga veriedes caer a part, | tantas cabeças con yelmos que por el campo caden, | cavallos sin dueños salir a todas partes» (2404-6); en este último ejemplo, la distensión empieza de inmediato, en el mismo v. 2405.

⁹⁴ La misma mirada de conjunto se halla en: «Mio Çid gañó a Alcoçer, | sabet, por esta maña» (610); «Por aquel golpe rancado es el fonsado» (764); «Siete migeros complidos duró el segudar» (2407).

⁹⁵ Formas simplificadas de lo mismo en: «Ellos con los otros vinieron a la cort; | aquí está con mio Çid el obispo do Jerome, | el bueno de Albar Fañez, cavallero lidiador, | e otros muchos que crió el Campeador» (2511-4); «en los primeros va el buen rey don Alfons, | el comde don Anrric y el comde don Remond, | — aqeste fo padre del buen enperador, — | el comde don Froilan y el comde don Birbón... El comde don Garçia, el Crespo de Grañón, | e Alvar Diaz... el que Oca mandó, | e Ansuor Gonçalvez e Gonçalvo Ansuorez | e Per Ansuórez, sabet, allís açertó, | e Diago e Ferrando í son amos a dos, | e con ellos grand bando que aduxieron a la cort» (3001-10); «Affé dos cavalleros entraron por la cort; | el uno dizen Ojarra e al otro Yñego Simenones, | el uno es del infante de Navarra rogador, | e el otro es del ifante de Aragón» (3393-6).

se articula en una estructura más compleja — incluso en encajamiento —, dibujando una línea melódica de mayor amplitud y fluido movimiento.

El episodio de la toma de Castejón (vv. 434-451), estudiada a fondo por Jules Horrent, ilustra un ataque a sorpresa y una batalla, distintos del cliché o clichés hasta ahora examinados. La prudencia y la escasez de medios — que como he dicho es lo que determina el tono poético del primer cantar — encarecen la fase preparatoria, la rapidez y la habilidad de maniobra. El autor concede al episodio amplio espacio, pero en el interior de esta larga digresión (más de cien versos), que es pausa en el camino, el *tempo* sufre constantes modulaciones y giros. El relato «expeditivo y preciso» de que habla Horrent y aun el entusiasmo del narrador, se limita a unos pocos versos engarzados, una vez más — y por ello realizados —, en un fondo uniforme que es espera, suspensión, ocultación, «çelada» de un lado, y contemplación complacida del botín y agasajos recíprocos, del otro. Un trazo curvilíneo de ritmo pausado en piano, que se cierra sobre sí mismo como una elipse (vv. 437-8), «dibuja» el escondite de la celada, repitiendo con variantes, a modo de reiteración de enlace, la disposición rítmico-melódica de los dos últimos versos de la tirada anterior⁹⁶. El tono imperativo e impelente de la acción — el ímpetu y la decisión — se advierten en el ataque de la palabra dramática mediante períodos iterativamente acentuados con frecuentes sílabas trabadas, que dan al conjunto su aire imperativamente marcado: «**ya Çid en buen ora / vos con çiento / vos con los dozientos id vos / allá vaya Albar Albar e Albar Salvadórez sin falla**». La incitación a la lucha y el arrojo están naturalmente en la semántica («aosadas **corred**» / «que por miedo non dexedes nada» / «que por miedo de los moros non dexen nada»), pero la correría proyectada se fragua en líneas melódicas largas (a causa de los enlaces), rápidas (gracias al volumen silábico interictual) e impetuosas (debido a los acentos antirrítmicos y a los ritmos polares y síncopas): «**Fita ayuso e por Guadalafajara, | fata Alcalá lleguen las algaras**»⁹⁷. Después de tanto empuje y animo-

⁹⁶ Algo similar se observa en los vv. 1100-1, a causa del enlace sintáctico de ambos versos: «Trasnocharon de noch, al alva de la man | açerca de Murviedro tornan tiendas a fincar».

⁹⁷ En la toma de Alcocer (t. 29), se verifican fenómenos semejantes; véase, en efecto, el contraste entre el primer verso citado y los siguientes: «El buen

sidad, se impone el orden sintáctico (correlación rítmica, melódica, eufónica y semántica): «**Nombrados son** los que **iran** en la **algar**a, | e los que con **Mio Çid** **fincaran** en la **çaga**». Y luego el entusiasmo de que habla Horrent: acentos iterativos (**ya crieban**), líquidas e /i/ acentuadas en multiasonancia, y esta apertura del apuntava, de la cual asoma el sol para iluminar una escena abierta y resplandeciente (efecto rítmico-fónico del imperfecto en -aba). La actividad de las gentes de Castejón suena y resuena en este campo abierto, tan expuesto al ataque enemigo, que se abre a los ojos de sus habitantes en un armonioso verso de línea circunfleja con respectivo crescendo/accelerando y disminuyendo/rallentando: «por **ver** sus **lavores** e **todas** sus **hereanças**». El verso, luego, se desliza rápido en el tetrasílabo (derramadas), que mediante su implícito crescendo/accelerando indica aún extensión y apertura⁹⁸. Es el momento final de la descripción. El perfecto puntual (**salíó**) señala la irrupción en escena del protagonista y un nuevo viraje en el relato⁹⁹. El imperfecto de 464b amplía de nuevo el campo de acción (junto con los repetidos *en derredor*, que dan la medida del espacio escenográfico). Sólo el aspecto verbal de los tiempos imperfecto y perfecto simple, y una sintaxis efectivamente hipotáctica (además de parentética) hacen particularmente eficaz la acción antitética simultánea del avanzar arrojado, imponente y solemne-celebrativo del Cid (*adeliñava*) y el retroceder nervioso y escurrizado de los hombres de Castejón. Primer éxito aplastante que da ahora acceso a una batalla, la cual se gana diría con gesto imparable que se hieratiza de nuevo (presente/imperfecto) y se inmoviliza en versos rigurosamente esticomíticos. El perfecto simple («**gañó** a **Castejón**») ofrece el resultado conglobante de una acción espectacular que es sobre todo «ganancia»¹⁰⁰.

Algunas escenas aisladas de las lides con los de Carrión (III), verdaderas variaciones sobre el mismo tema, ilustran la función estilístico-prosódica del uso iterativo del perfecto simple y de la alternancia — a menudo especular — perfecto/imperfecto. El

Campeador | la su cara tornava, | vío que entrellos y el castiello mucho avié grant plaça; | mandó tornar la seña, a priessa espoloneavan» (594-6).

⁹⁸ Sobre la función de los tetrasílabos en el Poema, V. Laredo, 1968.

⁹⁹ Parecidamente: «fizo mio Çid posar e çevada dar» (428); «Viólo mio Çid Roy Días el Castellano» (748); «Viólo mio Çid tomó a maravillar» (1102),

¹⁰⁰ Lo mismo en la toma de Alcoçer: «Mio Çid gañó a Alcoçer, sabet, por esta maña» (610).

ataque incisivo, furioso y apasionado de Pero Bermúdez, que no deja respiro al contrincante (3623-40), es un continuo sucederse de acciones perfectivas y contundentes, enfatizado por la fragmentación hemistíquica, la acentuación trocaica y/o polar y sincopada y la eufonía (vibrantes y líquidas en grupos consonánticos y sílabas trabadas)¹⁰¹. En el embate de la t. 151, se produce una modulación: la acción iterativa perfectiva tiende a inmovilizarse en lo ritual-celebrativo, con lo que aparece puntualmente, sea la alternancia de los dos tiempos pasados¹⁰², con o sin disposición especular, sea el presente de la atemporalidad, sea una rígida y armoniosa disposición esticomítica de los versos en línea melódica circunfleja («relumbra tod el cAmpo tAnto es linpia e clAra», 3649), sean reduplicaciones y anadiplosis¹⁰³ que ralentan el relato haciéndolo volver sobre sí mismo en una complacencia evidente por lo estático. El rápido resumen de la tirada final no es sino reseña nerviosa y precipitada de gestos sucesivos realizados en tiempos anteriores.

La aparición frecuente del estilo indirecto para la transcripción de las palabras o pensamientos de los personajes, destinada a otros personajes del relato o al público, comporta un sensible cambio de registro sintáctico-musical, en buena parte responsable del carácter elemental e «infantil» que el lector moderno percibe como característica fundamental y como encanto peculiar del estilo cidiano. Se trata de una sintaxis de mayor aliento y complejidad, agregativa más que propiamente hipotáctica, pues los repetidos *que*, a veces elididos, suelen combinarse con las copulativas en frases a menudo breves que se enlazan entre sí en suspensión melódica. Veamos algunos ejemplos: «que a mio Çid

¹⁰¹ Parecidamente: «Violo mio Çid Roy Díaz el Castellano, | acostós a un aguazil que tenié buen cavallo, | diol tal espadada con el so diestro braço, | cortól por la çintura, el medio echó en campo» (748-51); «Martín Antolínez un golpe dio a Galve, | las carbonclas del yelmo, echógelas aparte, | cortól el yelmo, que llegó a la carne; | sabet, el otro non gel osó esperar. | Arrancado es el rey Fáriz e Galve» (765-9); «Trezientas lanças son, todas tienen pendones; | seños moros mataron, todos de seños golpes; | a la tornada que fazen otros tantos muertos son» (723-5); «diol un golpe, de traviéssol tomava: | el casco de somo apart gelo echava, | ... allá levó el almófar, fata la cofia llegava, | ráxol los pelos de la cabeça, bien a la carne llegava» (3650-5).

¹⁰² La alternancia puede ser entre el pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto compuesto: «arriba alçó Colada un grant golpe dádol ha, | las carbonclas del yelmo tollidas gelas ha, | cortól el yelmo e, librado todo lo al, | fata la çintura el espada llegado ha» (2421-4).

¹⁰³ Garci-Gómez, 1975: 264.

Roy Díaz que nadi nol diessen posada, | e aquel que gela diesse sopiesse vera palabra | que perderie los averes e más los ojos de la cara, | e aun demás los cuerpos e las almas» (25-8); «por miedo del rey Alfons, que assí lo pararan: | que si non la quebrantás, que non gela abriessen por nada» (33-4)¹⁰⁴. La transcripción 'literal' de una orden o de un pensamiento hace que la sintaxis resiga las tortuosidades del razonamiento aun en detrimento de la lógica y la 'corrección': «Asmó mio Çid con toda su conpañía | que en el castiello non i avrie morada, | e que serie retenedor, mas non i avrie agua» (524-6); «Esto mandó mio Çid, Minaya lo ovo conssejado: | que ningún omne de los sos *que con él ganaron algo* | ques le non spidiés, o nol besás la mano, / sil pudiessen prender o fosse alcançado, | tomássenle el aver e pusiéssenle en un palo» (1252-4).

2. Descripción.

En el Cantar — ha sido ya observado — la historia tiende a cristalizar en mito, el tiempo en eternidad. La narración asimismo propende a la descripción, la vida a la ceremonia ritual, a la escena, al cuadro. Basta un *afevos* o un *veriedes* para alejar al narrador de lo narrado y petrificar un grupo humano en cuadro contemplado a un tiempo por el narrador y el auditorio. En aquel preciso instante, importa la vestimenta, la colocación de las figuras en el espacio, su gestualidad compasada y solemne. Una cierta estaticidad impregna el movimiento como si lo fuera con-

¹⁰⁴ Parecidamente: «que sobre aquellas arcas dar le ien seysçientos marcos, | e bien gelas guardarien fasta cabo del año; | ca assil dieran la fed e gelo avien jurado, | que si antes las catassen que fossen perjurado, | non les diésse mio Çid de ganancia un dinero malo» (161-5); «rogando al Criador quanto ella mejor sabe, | que a mio Çid el Campeador que Dios le curiás de male» (328-9); «el rey Alfonso que llegarién sus conpañías, | quel buscarie mal con todas sus mesnadas» (508-9); «a todos sos varones mandó fazer una cárcava, | que de día nin de noch non les diessen arrebata, | que sopiessen que mio Çid allí avie finança» (562-4); «lo quel rogava Alfons el de León | de dar sues hijas a ifantes de Carrión, | quel connosçie i ondra, e creçrié en onor, | que gelo conssejava d'alma e de coraçón» (1927-30); «Las palabras son puestas los *omenajes dados son*, | que otro día mañana quando saliesse el sol, | ques tornasse cada uno don salidos son» (2111-2b); «Mandó mio Çid, el que en buen ora nasco, | desta batalla que han arrancado | que todos prisiesen so derecho contado, | e *el so quinto de mio Cid* non fosse olvidado» (2484-7); «e todos sos parientes con ellos acordados son | que si los pudiessen apartar a los del Campeador, | que los matassen en campo» (3539-41); «dixieronlo al rey Alfons, | que non fossen en la batalla Colada e Tizón, | que non lidiassen con ellas los del Campeador» (3554-6).

gelando lentamente. De estas escenas, como de la iconografía de la época, brota la palabra: largo discurso, u oración o diálogo, que fijan la escena en instantánea; las reiteraciones de enlace (*besávale las manos*, 1320 → *las manos le besó*, 1367)¹⁰⁵, como el plomo de las vidrieras medievales, sueldan las piezas en conjunto trabado.

Por todo ello, la escena ocupa espacio, aunque la descripción detallada y lenta abarque pocos compases, o un gran espacio de tiempo se liquide en un solo verso («El rey una gran ora calló e comidió», 2953). Con el 'clima' poético cambia la andadura musical: la sintaxis se hace más compleja y articulada (más, respecto a un antes y un después), enlazando los versos mediante dependencias circunstanciales, agregados paratácticos e hipérbatos, causa de una concatenación de prosodemas «fuertes» levemente ascendente o descendente, según la posición del verbo¹⁰⁶. Sirvan de ejemplo los vv. 1507-10¹⁰⁷, en los que no faltan

¹⁰⁵ Lo mismo en la t. 9: «assí commo entraron, al Çid besáronle las manos» → «Raquel e Vidas a mio Çid besáronle las manos» (153 y 159).

¹⁰⁶ Obsérvese: «Mandó mio Çid a los que ha en sue casa | que guardasen el alcaçer e las otras torres altas | e todas las purtas e las exidas e las entradas, | e aduxiéssenle a Bavieca» (1570-3); «entre palafrés e mulas e corretores cavallos, | en bestias sines al çiento ha mandados; | mantos e pelliçones e otros vestidos largos» (2254-6); «que perderie los averes e más los ojos de la cara, | e aun demás los cuerpos e las almas» (27-8); «Bien salieron den çiento que non parecen mal, | en buenos cavallos a cuberturas de çendales | e peytrales a cascaviellos, e escudos a los cuellos traen, | e en las manos lanças que pendones traen» (1507-10).

¹⁰⁷ Los versos ahora mismo citados. Parecidamente: «cavalgan los iffantes, adelant adeliñavan al palaçio, | con buenas vestiduras e fuertemiente adobados; | de pie e a sabor, Dios, qué quedos entraron! | Reçibiólos mio Çid con todos sos vasallos; | a elle e a ssu mugier delant se le omillaron, | e ivan posar en un preçioso escaño» (2211-6). La descripción de la escena puede ser más o menos breve; dos versos: «Raquel e Vidas en uno estavan amos, | en cuenta de sus averes, de los que avien ganados» (100-1); «el abbat don Sancho, cristiano del Criador; | rezaba los maitines abuelta de los albores» (237-8); «Echós doña Ximena en los grados delantel altare, | rogando al Criador quanto ella mejor sabe» (327-8); «Llorando de los ojos, que non vidiestes atal, | assis parten unos d'otros commo la uña de la carne» (374-5); «¡Dios, qué bien pagó a todos sus vassallos, | a los peones e a los encavalgados! (806-7); «Danles tres palafrés muy bien ensellados | e buenas vestiduras de pelliçones e de mantos» (1064-5); «afevos todos aquestos reçiben a Minaya | e a las dueñas e a las niñas e a las otras conpañas» (1568-9); «sobrepelliças vestidas e con cruces de plata, | reçibir salién las dueñas e al bueno de Minaya» (1582-3); «Foron en Valençia muy bien arreados, | conduchos a sazones, buenas pieles e buenos mantos» (2471-2). O tres versos: «cojó Salón ayuso, la su seña alçada, | las lorigas vestidas e çintas las espadas, | a guisa de menbrado, por sacarlos a çelada» (577-9); «Andava mio Çid sobre so buen cavallo, | la cofia fronzida. ¡Dios, cómmo es bien barbado! | almófar a cuestas, la espada en

alardes aliterativos (palatales y líquidas), de gran efecto y pompa sonoros¹⁰⁸.

El movimiento parece transformarse progresivamente en cuadro o escena mediante el muy eficaz y usado gerundio (o perífrasis verbal en gerundio), que exaspera y lentifica la duración del proceso en acto: «Minaya Álbar Fáñez fuera era en el campo, | con todas estas yentes escriviendo e contando» (1772-3)¹⁰⁹.

La escena puede ser más o menos solemne o hieratizada. El imperfecto iterativo parece dar pompa y fijeza, especialmente si

la mano» (788-90); «Quando vido mio Çid asomar a Minaya, | el cavallo corriendo, valo abraçar sin falla, | besóle la boca e los ojos de la cara» (920-3); «El obispo don Jerome buen cristiano sin falla, | las noches e los días las dueñas aguardava; | e buen cavallo en diestro que va ante sues armas» (1546-8); «Quandol vieron de pie que era descavalgado, | las dueñas e las fijas, e la mugier que vale algo | delant el Campeador los inojos fincaron» (1757-9).

¹⁰⁸ Como recuerda Quilis (1981: 281 y ss.), las líquidas palatales se distinguen por su sonoridad. Parecidamente: «Grand yantar le fazen... Tañen las campanas... Por Castiella» (285-7); «a los mediados gallos pienssan de enseñar. | Tañen a matines» (324-6); «tienen buenos cavallos, sabet, a su guisa les andan; | entrellos y el castiello en essora entran. | Los vassallos de mio Çid (602-4); «vío que entrellos y el castiello mucho avié grant plaça; | mandó tornar la seña» (595-6); «aquí sea la batalla; | apretad los cavallos, ... | Ellos vienen cuesta yuso, ... | elas siellas coçeras e las cinchas amojadas; | nos cavalgaremos siellas gallegas, ... | Antes que ellos lleguen a llaño» (990-6); «muy bien ensellados | e buenas vestiduras de pellicones e de mantos» (1064-5); «y dexava el cavallo, pora la capiella adeliñava» (1580); «Cadieronle en quinta al Çid seys çientos cavallos, | e otras azémilas e camellos largos» (2489-90); «sobre las lorigas armiños e pellicones» (3075); «Allí se tollió el capiello el Cid Campeador» (3492); «Adúzenles los cavallos buenos e corredores, | santiguaron las siellas ... | los escudos a los cuellos» (3582-4).

¹⁰⁹ Parecidamente: «Myo Çid con los sos vassallos pensó de cavalgar, | a todos esperando, la cabeça tornando va» (376-7); «Vánssele acogiendo yentes de todas partes» (403); «los pendones e las lanças tan bien las van empleando, | a los unos firiendo e a los otros derrocando» (1006-7); «Con estos dos cavalleros apriessa va yantando: | pagado es mio Çid, que lo está aguardando» (1057-8); «tornando va la cabeça e catándos atrás; | miedo iba aviendo que mio Çid se repintrá» (1079-9); «las nuevas de mio Çid, sabet, sonando van. || Sonando van sus nuevas» (1154-6); «creciendo va riqueza a mio Çid el de Bivar» (1200); «Mio Çid don Rodrigo en Valençia está folgando» (1243); «En estas nuevas todos se alegrando, | de parte de orient vino un coronado» (1287-8); «Iffantes de Carrión so consejo preso anc, | dando ivan compañía a Minaya Álbar Fáñez» (1385-6); «él sedie en Valençia curiando e guardando» (1566); «Reçibiendo las dueñas que lo están esperando; | Mio Çid fincó antellas, tovo la rienda al cavallo» (1746-7); «el rey don Alfonso seise santiguando» (1840); «a la puerta de la eclegia sediellos sperando» (2239); «Yas ivan partiendo aquestos ospedados, | espidiéndos de Roy Díaz, el que en buen ora nasco» (2262-3); «Esto van diziendo e las yentes se allegando, | en la veste de los moros los atamores sonando» (2344-5); «Con estas ganancias yas ivan tornando» (2429); «sabor a de velar en essa santidad, | al Criador rogando e fablando en poridad» (3056-7).

hay coincidencia sintáctico-verbal y correlación verbal: «obispo don Jerome adelant **se entrava**, | y **dexava** el cavallo, pora la capiella **adeliñava**» (1579-80); «Madre e fijas las manos le **besavan**. | A tan grand ondra ellas a Valençia **entravan**» (1608-9)¹¹⁰. El presente queda muy cerca del imperfecto por su atemporalidad, pero pierde el carácter celebrativo propio de aquél: «Minaya Álbar Fáñez essora **es llegado**, | el escudo **trae** al cuello e todo espadado» (2449-50). El perfecto simple, si el verbo no tiene significado de movimiento y no se halla usado en un contexto 'durativo' — en cuyo caso señala una irrupción o un súbito movimiento: «Yazies en un escaño, durmie el Campeador, | mala sobrevienta, sabed, que les **cuntió**: | **saliós** de la red e **desató**s el león» (2280-3) —, confiere al gesto gran dignidad y aparatosidad, siendo más incisivo que el imperfecto. Para que ello se verifique, sin embargo, es preciso que concurren otras circunstancias, como simetrías entre los hemistiquios, líneas melódicas ininterrumpidas en legato o circunflejas, asonancias y demás «adornos» de parecido tenor: «**Levantáronse** todas e **besáronle** las manos» (1769); «Luego **se levantaron** ifantes de Carrión, / **ban besar** las manos al que en ora buena naçió; | **camearon** las espadas antel rey don Alfons. | **Fabló** rey don Alfons commo tan buen señor:» (2091-4)¹¹¹.

El pequeño cuadro ciudadano de la t. 3, en la que confluyen escenas de animado movimiento, muestran el proceso de paralización mencionado. El trote decidido del v. 15b («**Mio Çid Roy Díaz**, por **Burgos entróve**») se relaja en la paroxítone *entróve* (lo que demuestra aún que es más importante el acento que el tiempo y aspecto verbal), que instaura, con las numerosas voces trisílabas, un ritmo vagamente yámbico primero y anapéstico después. Los *sessenta pendones*, sinécdoque o metonimia, comporta una perspectiva profunda a dos niveles: el fondo (el conjunto) y el primer plano, ocupado por el héroe. Esta perspectiva

¹¹⁰ Parecidamente: «A la madre e a las fijas bien las abraçava, | del gozo que avien de los sos ojos lloravan» (1599-600); «el obispo don Jerome la missa les cantava; | la missa dicha grant sultura les dava» (1702-3); «Afevos el obispo don Jerome muy bien armado estave. | Parávas delant al Campeador siempre con la buen auze» (2368-9); «Ansuor Gonçálvez entrava por el palacio, | manto armiño e un brial rastrando» (3373-4).

¹¹¹ Asimismo: «Assí commo entraron por medio de la cort | vídolos el rey e coñosció a Muño Gustioz; | levantós el rey tan bien los reçibió. | Delant el rey *Alfons* los inojos fincó, | besábale los pieses, aquel Muño Gustioz» (2931-5).

persiste en los versos siguientes, a un tiempo cuadro pictórico y escenario, gracias a las ventanas que se abren a un espacio circunscrito¹¹². Pese a las comas en cesura, la trabazón de la sintaxis, que discurre en versos armoniosos a causa del ritmo suave, el trazado melódico circunflejo¹¹³ y las fricativas /š/ /z/ /ž/, queda asegurada hasta el primer hemistiquio del v. 18, tras el cual el acento antirrítmico en indefinido ponderativo enfatiza un dolor que se calma con el dulce *dolore*, llano esta vez en virtud de la /e/ paragógica.

He mencionado ya los tres momentos estáticos del cantar segundo (1316-20, 1841-3, 2016-9). En el primero, los versos descriptivos son escasos y sumamente sintéticos: la escena habla luego por sí sola en un showing que ve pocas e irrelevantes interrupciones (reiteraciones de enlace). Aun así, un *exir* y un *llegar* (1316-7) abren una profundidad pictórica que da realce y autonomía a la escena. Los tres versos, si bien esticomíticos, constituyen una unidad fuertemente trabada, debido al carácter simultáneo de acciones que la narración exige exponer de forma diacrónica. En parte, ocurre lo mismo que en los vv. 715-6 ya vistos y que se repite en los vv. 3582-7. Para el segundo encuentro, el poeta se concede mayor espacio. La expectativa gozosa del rey, que sale al encuentro de los enviados del Cid, abrevia las distancias y da a la escena un perspectivismo inaudito (1838-9), que se fragua en antítesis, oponiendo a la alegría de los justos, el dolor y envidia de los enemigos «malos». Cuatro versos sintácticamente emparejados contienen, con gran ahorro de medios y con extraordinaria rapidez, el cara a cara propiamente dicho: los dos primeros describen acciones sucesivas en el tiempo (movimiento) y la fractura del v. 1842 en dos unidades autónomas y correlativas regidas por perfectos simples, así como el movimiento ininterrumpido del verso anterior, subrayan por contraste el enlace de los versos siguientes, regido por aquel presente atemporal de que habla Auerbach, en un clima plenamente estático e hieratizado.

El momento culminante del encuentro del Cid ante Alfonso se condensa en los vv. 1841-4, con reiteraciones de enlace en los vv. 1844, 1858 y 1877. En él se repite el gesto hecho anteriormente

¹¹² Sobre las ventanas de este episodio, Casaldueiro, 1973: 23.

¹¹³ Tengo en cuenta la enmienda de Chiarini (1970: 34). De efecto parecido: «En Valençia sedí mio Çid con todos los sos, | con elle amos sos yernos ifantes de Carrión. | Yazies en un escaño, durmie el Campeador» (2278-80).

por Minaya y con los mismos medios expresivos, aunque enfatizados a efectos de emoción y dramatismo. Las acciones simultáneas de hincarse de rodillas, arrancar las hierbas y llorar, se resuelven con una correlación sintáctica y asonancias (tIErra/IERba/dIEnte; HINOjo/FINcO; MAnOs/cAMpO), mientras la intensidad emotiva se fragua una vez más en acento antirrítmico y síncope (**tanto avlé gozo mayor**). Desde los versos preparatorios que van inmovilizando la escena, todo el pasaje se distingue por la trabazón sintáctico-melódica de tipo hipotáctico.

Otras descripciones ponderativas del mismo carácter combinan la mayor trabazón sintáctica con el procedimiento de las olas consecutivas ascendentes o descendentes de mayor o menor intensidad, obtenido sobre todo con el hipérbaton: «Mio Çid don Rodrigo, el que en buen ora nasco, / entre palafrés e mulas e corredores cavallos, en bestias sinas al çiento ha mandados» (2253-5).

El estilo celebrativo nos aproxima a la descripción de lo estático por definición: lugares y cosas.

Son numerosos los momentos en los que el estilo se adhiere felizmente a la cosa descrita, como en la partición del campo de los vv. 3610-1, que «parte» en dos los versos, dando autonomía sintáctica a los hemistiquios y enfatizando, mediante un ritmo fuertemente sincopado en los segundos hemistiquios, el feroz enfrentamiento¹¹⁴. O el escondite donde los de Carrión ocultan sus haberes, «dibujado» por el verso en encabalgamiento («Los yernos de mio Çid quando este aver tomaron | desta arrancada, que lo tien en so salvo», 2468-9), o el espacio circular del campo ahora mismo citado: «Todas las yentes esconbraron a derredor, | de seys astas de lanças que non llegassen al mojado» (3608-9).

Pero a menudo la realidad objetiva adquiere valor afectivo: se impregna del gozo o del dolor de los personajes, del entu-

¹¹⁴ Parecidamente, con variantes rítmico-melódicas a tenor del significado: «Bien puebla el otero, firme prende las posadas, | los unos contra la sierra e los otros contra la agua» (558-60); «el uno fincó con ellos y el otro tornó a Albar Fáñez» (1437); «fizo una corrida, esta fo tan estraña» (1588); «Es día es salido e la noch es entrada» (1699); «Es día es pasado, e entrada es la noch» (2061); «la compañía del Çid creçe, e la del rey mengó» (2165); «lo uno es de illos, lo otro han en salvo» (2483); «Troçida es la noche, ya criaban los albores» (3545).

siasmo, de su estupor, temor o sorpresa. Por eso puede decirse que cada paisaje tiene su tonalidad anímica.

Prevalciendo en el Poema la dramatización y el movimiento, los momentos estático-descriptivos (breves, pero altamente retórico-poéticos), brillan, como ornamento¹¹⁵, de luz propia, resaltando como piedras preciosas engarzadas en fondo isocromo.

Elijo algunos paisajes con connotaciones afectivas muy claras: los famosos versos iniciales 3-5, dominados por el dolor, el panorama de la huerta de Valencia (1610-9), impregnado de exaltación y júbilo, el préstamo de los judíos (182-7), y los preparativos en palacio para las bodas (2205-9), ambos llenos de admiración y asombro.

Una melodía suave y melancólica (vv. 1-2), que forman una sola línea melódica circunfleja y una secuencia simétrica escasamente acentuada («de los sos ojos **tan** fuertemiente llorando, / tornava la cabeça **i** estávalos catando), con dos acentos anti-rítmicos (o al menos uno, **tan**), que señalan una intensidad, preparan la contemplación de un panorama doloroso. El primer acento, como un aguijón, cae sobre la /i/ para dar inicio a un hemistiquio de ritmo trocaico con sílabas grávidas de vocalismo, o trabadas con vibrantes múltiples, que traducen una violenta sacudida y una intensidad. A partir de la primera copulativa, en cambio, el verso adquiere el suave ritmo anterior, debido al denso volumen interictual («e sin falcones e sin adtores mudados»), a la tan suave y «normal» rima femenina en -ado, al paralelismo y correlaciones sintácticas, lexicales y fónicas, causa de ecos y dulces resonancias¹¹⁶. Pero sobre todo, creo yo, el efecto es debido a la dependencia de estos tres versos de un solo verbo (vío), que crea esa suave suspensión ya observada en otro lugar, en la que las cosas que los ojos resiguen, en vez de aparecer en bloques, se enlazan unas con otras en línea melódica levemente ascensional y en legato, que exige una recitación por decirlo así jadeante y penosa.

La contemplación de Valencia desde lo alto del alcázar¹¹⁷ rezuma entusiasmo y alegría: gozo del conquistador, orgullo del

¹¹⁵ Genette, 1966: 281. Bien parece que en estas descripciones, de las que la crítica ha relevado unánimemente su 'belleza' poética, el autor no desconoce la función decorativa que la retórica clásica atribuye a la descripción.

¹¹⁶ Todo ello hace preferir la enmienda propuesta por Chiarini (1970: 32-3).

¹¹⁷ Sobre esta descripción, cfr. Azorín, 1919: 100-1; Illiano, 1970: 668-9; Casaldueño, 1973: 21-2.

marido y padre. Si el paisaje de antes era resultado de un ir viendo, de un ir resiguiendo (desde un punto de vista que está al mismo nivel de lo contemplado), aquí es visión global a partir de un punto de vista dominante: dominio visual y dominio militar, material y social. Los versos circunflejos de entonces son substituidos aquí por versos ascendentes en esticomitía, como tantos radios que confluyen en un centro puesto en lo alto, que permite una observación en redondo. Hablan tantos factores estilísticos magistralmente dispuestos; pero esta fiesta de los ojos (*ojos vellidos/ catan/ a ojo/ miran*) halla en un ritmo contrapuntístico buena parte de su eficacia. Corren los dos primeros versos, cantarines (líquidas) (*adeliño/ con ellas al alcaçer/ allá las subie en el más alto logar*), pero luego se impone, en los primeros hemistiquios, un ritmo polar (*ojos vellidos/ miran Valencia/ miran la huerta*) contrarrestado por una semántica y una sintaxis que se distiende y alarga en la vastidad de lo contemplado (*a todas partes/ como yaze la çibdad/ el mar/ e del otra parte*). Si la síncopa otorga al paisaje su melodía enérgica y exultante, la repetición zigzagueante de los distintos actos del mirar, amalgamados por la asonancia (*catan/miran/han/miran*), da al panorama su unidad. Es precisamente la reiterada aparición del verbo, que semánticamente bien pudiera elidirse, lo que condiciona el cambio melódico del conjunto y la diferencia substancial con el paisaje antes estudiado.

Los vv. 182-6 revelan, en cambio, la eficacia de la descripción de lo concentrado y restringido. Como en una secuencia cinematográfica, el campo visivo se va cerrando lenta y progresivamente hasta fijar el objetivo en el centro visual y emotivo. Si antes todo era *mirar*, ahora el verbo o el sustantivo *ojos* ni siquiera se mencionan, aunque implícitamente la mirada de todos esté concentrada en el centro de la blanca sábana en espera de ver caer en ella monedas a chorro. ¿Es seguro que *notar* significa aquí, como en el v. 419, *contar*?¹¹⁸ Lástima, porque de lo contrario, ese *notar* sería ver sin mirar, o mejor, ver mirando de reojo.

El progresivo enfoque que va del «palacio» al montón de dinero en la sábana, lo consigue el poeta con una sintaxis correlativa que antepone la circunstancial al principio de cada verso, en correspondencia con los distintos planos. El ritmo es suave en virtud de la armoniosa y distanciada disposición de los acen-

¹¹⁸ Menéndez Pidal, edición del poema citada, 115, n. 185.

tos y de la andadura circunfleja de la frase ¹¹⁹. Los vv. 182-3 son, en efecto, una maravilla de armonía y luminosidad. Abundan las líquidas, las fricativas y las alveolares africadas; las multiasonancias instauran amables y sonoras resonancias internas encadenadas: EN MEDio/tENDIErON; pALaCio/ALmoÇalla; almoçaLLA/sobrELLA; sÁvANA/rANçAL/bLANca. Las /a/ enfatizan la blancura de esta pulcra tela, digna de contener una reliquia ¹²⁰. Al primer chorro de bienes monedados, oímos más bien el precipitarse de una multiplicidad sonora. La anticipación del acento a la segunda sílaba, del que descompasadamente pasamos a una especie de rápida síncopa seguida de acento antirrítmico («a **tod** el **primer golpe**» ¹²¹; la abundancia de sílabas trabadas y grupos consonánticos con líquidas bajo la sugestión semántica de la voz *golpe*; la elipsis, que abre una fractura entre los hemistiquios; la modulación eufónica de /a/ a /o/, que persiste en los dos versos siguientes ¹²²; todo ello contribuye a dar a esta descripción estática su dinamismo y su peculiar tono expectante y sorpresivo. Porque acto seguido, como si tal cosa, don Martino recoge con calculada parsimonia el dinero en un verso gemelo perfectamente simétrico y circunflejo: «notólos don Martíno, [p] sin peso los tomava».

El último ejemplo (2205-9) ilustra de qué modo una misma técnica puede utilizarse en situaciones diversas aun manteniendo una tonalidad parecida. Los ojos, en este caso, resiguen una totalidad («por el **suelo** e **suso**»): desde arriba caen cortinajes que

¹¹⁹ Algo semejante ocurre en la detallada descripción al ralentí de la vestimenta del Cid (3085-100).

¹²⁰ Parecidamente: «la coña de rançal que blanca era como el sol» (3493). Aparte de la /a/ aparecida en concomitancia con el *alba* y la claridad («Valencia la clara»), dicha vocal sugiere a menudo blancura, brillo, amplitud: «Contra la mar salada» (1090); «Venció la batalla maravillosa e grant» (2427); «linpia salie la sangre sobre los çiclatones» (2739).

¹²¹ Horrent sugiere una enmienda del v. 184 que malogra el efecto que estoy describiendo (Horrent, 1973: 222). Algo parecido en: «a cada uno dellos caden çien marcos de plata» (513); «en el aver monedado treynta mill marcos le caen, | e los otros averes ¿quien los podrié contar? (1217-8); «a todos los menores cayeron çient marcos de plata» (1234).

¹²² Tengo la impresión de que la modulación o/a se utiliza con finalidad cromática; el ejemplo más inmediato es el de *oro/plata*, pero en la magnífica descripción de la vestimenta del Cid de los citados vv. 3085-100, las /a/ parecen iluminar la *camisa de rançal* y el *brial*, mientras que las /o/ iluminan, a su vez, *oro* y *brocados*. Nótese también el realce que dan a esta misma descripción los frecuentes grupos consonánticos o sílabas trabadas, formados por líquidas y vibrantes múltiples (br/bl/pl/cl/cal/çal...). Asimismo: «Trasnocharon de noch, al alva de la man» (1100); «Essa noch conducho les dio grand | a la mañara pienssan de cavalgar» (1488-9).

impresionan por su rico aspecto. Esa totalidad ocupa un verso en esticomitía; el trazado melódico es una línea circunfleja particularmente aguda, pues el primer hemistiquio sube rápidamente, alcanza el vértice (**suso**), verdadero acento musical, y cae luego a plomo gracias al pentasílabo. El carácter ponderativo de estos versos está en los intensificadores **tan/tanta/tanto/tanto**, cuyos acentos rebotan de uno a otro en una secuencia rítmica de tipo crético primero y luego coriámbico, perdiendo progresivamente velocidad e intensidad («**tanta pórpola e tanto xámed e tanto paño preñado**»). Esta secuencia enumerativa que procede por sumandos fragua eficazmente una visión que obra por agregación y por cansancio; la última oración coordinada, en efecto, verdadero hipébaton, es menos una determinación conclusiva que un elemento más de una serie indefinida que podría extenderse a otros elementos decorativos del palacio, implícitamente aludidos aunque explícitamente silenciados. Es una técnica utilizada con frecuencia para describir prosopográficamente grupos humanos y también animales. Relevantes son los vv. 1987-90¹²³: los vv. 1987-88 son circunflejos, mientras que el v. 1989 pone en marcha el proceso ascendente debido a la coordinación y al hipébaton¹²⁴.

Puede que haya sido Dámaso Alonso el primero en hablar del autor del Poema como de un «maestro de la pintura psicológica»¹²⁵. Sin embargo, la distinción que este autor propone entre «caracteres heroicos y aquellos tratados humorísticamente»¹²⁶ me parece de escasa utilidad para comprender los distintos medios

¹²³«Tanta gruessa mula e tanto palafre de sazón, | tanta buena arma, e tanto buen cavallo corredor, | tanta buena capa e mantos e pellicones» (1987-9). Paracidamente: «Tanto traen las grandes ganancias, | muchos gañados de ovejas e de vacas | e de ropas e de otras riquizas largas» (480-1b); «que guardassen el alcaçer e las otras torres altas | e todas las purtas e las exidas e las entradas» (1571-2); «Tanta tienda preñada e tanto tendal obrado | que a ganado mio Çid con todos sos vassallos!» (1783-4); «tantos avien de averes, de cavallos e de armas» (1800); «¿quién vido por Castiella tanta mula preñada, | e tanto palafre que bien anda, | cavallos gruessos e corredores sin falla, | tanto buen pendón meter en buenas astas, | escudos blocados con oro e con plata, | mantos e pieles e buenos çendales d'Andria?» (1966-71); «tanta gruessa mula e tanto palafre de sazón, | tantos buenas vestiduras que d'alfaya son» (2115-6); «Veriedes aduzir tanto cavallo corredor, | tanta gruessa mula, tanto palafre de sazón, | tanta buena espada con toda guarnición» (3242-4).

¹²⁴ Cfr.: vv. 2404-5 (línea única descendente); 1987-8 (circunfleja), 1989 (ascendente).

¹²⁵ Alonso, 1941: 352.

¹²⁶ Alonso, 1941: 353.

de que se sirve el poeta para caracterizar a los personajes. Los infantes son protagonistas de situaciones cómicas y no cómicas, pero tienen en común con los judíos ¹²⁷, por ejemplo, que susurran en auténticos apartes teatrales ¹²⁸, que confabulan en el secreto y la oscuridad. Diría que hay personajes solares (¿no será éste el significado de la asociación sol/Cid) ¹²⁹, que obran a la luz del día, y personajes que actúan a la sombra, tramando astucias y maldades. Por otra parte, la «desgracia» del héroe no es debida sino a uno de esos ambiguos personajes que solapadamente han hecho vacilar el frágil criterio del monarca y su inestable voluntad.

Esos apartes comportan una alteración de registro tonal: la voz del recitante es implícitamente voz baja. Pero hay más. La voz de los infantes es la voz del cálculo, del raciocinio malvado. Pero esto pertenece ya a la voz «de ellos», no del narrador, es decir, a la dramatización.

Tiene razón Dámaso Alonso cuando habla, a raíz de la caracterización de los personajes, de «pincladas espaciadas» ¹³⁰. Los rasgos que, por ejemplo, caracterizan a Alvar Fáñez, o son dados por el narrador al auditorio con cuentagotas ¹³¹, o bien éste debe deducirlos directamente del diálogo, de sus palabras y de su comportamiento.

En los epítetos épicos, a los que, como es sabido, se confían las particularidades de cada personaje, es prácticamente inútil tratar de hallar correspondencias prosódicas sistemáticas. Sin embargo, bien parece que el Cid ritual-celebrativo quede enfatizado mediante secuencias escasamente acentuadas (mejor si con el contributo de algún otro elemento morfo-sintáctico y prosódico de igual carácter, como el imperfecto en -aba): «El Campeador fermoso sonrrisava»; mientras que el Cid guerrero, enérgico e intrépido, halla su potenciación en epítetos y períodos frecuente e intensamente acentuados ¹³²: «**Mio Çid en buen ora**

¹²⁷ Sobre la escena supuestamente cómica de los supuestos judíos, V. García-Gómez, 1975: 85 y ss.

¹²⁸ Lo observa también Hart (1972: 32).

¹²⁹ Dicha asociación la observa también Hart (1972: 33-4).

¹³⁰ Alonso, 1941: 352.

¹³¹ El primer rasgo psicológico de este personaje aparece en la parte que nos falta del cantar (v. 5) y luego se nos van dando otras características y cualidades: amistad incondicional (379), talento militar (440), valor guerrero (482), lealtad y devoción (t. 24), etc.

¹³² Cfr. House Webber: «Otra clase de fórmulas que anuncian tanto diálogo

cinxiestes espada / el que en buen ora nasco / **Mio Çid Ruy Diaz / Quando lo oyó mio Cid / Quando vio Mio Cid**». Salvo cuando parecen combinarse los dos aspectos de forma muy semejante a como lo hace la pareja especular perfecto simple/imperfecto: «**Mio Çid Ruy Díaz** por las **puertas entrava**» (470).

Desde el punto de vista psicológico, lo que reserva para sí el narrador son los estados anímicos de los personajes con sus reflejos y proyecciones en las distintas situaciones y «paisajes» del Cantar: indecisión, cautela, temor, melancolía, dolor, decisonalidad, intrepidez, satisfacción y alegría son estados que, más allá de las fórmulas épicas más o menos estereotipadas, «contagian» el relato dándole su peculiar tonalidad emotiva.

Repasando el formulario que con tanto acierto ha reseñado Chasca al final de su libro, observamos que muchas fórmulas que implican alegría y éxito se distinguen por su acento inicial, a veces iterativo, del tipo «**Dios, qué buen vasallo. / Dios, como fo alegre / grant gozo / tan gran gozo / con gran gozo / con tan gran gozo**», que contienen aliteraciones de grupos consonánticos formados por oclusiva velar + vibrante (gr/cr) o, en cualquier caso, grupo consonántico con /r/ ¹³³. Todas las fórmulas que Chasca registra entre las «exclamaciones del narrador», del tipo «**Dios, qué bien pagó / Dios, qué quedos entraron**», se refieren a situaciones ventajosas para el héroe y los suyos, o, en todo caso, positivas (sorpresa, maravilla). Es frecuente incluso que la satisfacción o la alegría se fragüen en el ritmo enérgico del troqueo («**todos son alegres / mucho son alegres**»), del coriambo clásico («**grand alegría / grado a Dios / plogo a mio Çid**»), o en formas sincopadas («**plazme de coraçón / d'alma e de coraçón / plogol de coraçón / todos son pagados / todos son alegres**»), como ésta, en simetría axial, justo en el verso cumbre: «**tanto avié el gozo mayor (2023) ¹³⁴**, o esta otra: «**plógol de**

como acción y en las cuales *myo Çid* se muestra como elemento prominente son las oraciones temporales que empiezan por *quando*» (House Webber, 1965: 486).

¹³³ Parece, ser que este grupo consonántico es frecuente en el Poema (Strausser, 1969: 442), pero, en mi opinión, va ligado a la alegría: «**Meçiό mio Çid los ombros y engrameó la tiesta: | albricia, Alvar Fañez, ... mas a grand ondra tornaremos a Castiella**» (13-5); «**Grand alegreya va entre essos cristianos**» (797); «**todos son alegres ganancias traen grandes**» (944); «**Con estas alegrías e nuevas tan ondradas | aprés son de Valençia a tres leguas contadas**» (1558-9); «**Alegrávas el Çid e todos sos varones, | que les creçe la ganança, grado al Criador**» (2315-6).

¹³⁴ Parecidamente: «**con tan grant gozo reçiben al que en buen ora nasco**» (245); «**Plogo a mio Çid d'aquesta presentaja**» (522); «**Dios, qué bueno es el**

coraçón e tornós a alegrar» (1455). También las voces esdrújulas potencian, por su energía, la exultancia del gozo: «**Grá**-danse Raquel e Vidas con averes monedados» (172); «**Só**polo mio Çid, de coraçón le plaz» (1184); (alégrasle el coraçón e tornós a sonrrisar» (1266).

No ignoro que dichas disposiciones rítmicas pueden hallarse usadas para designar lo contrario («**pés**anos de coraçón») y que a menudo la alegría se explicita en un «alegre era el **Çid**» (aunque no falten formas como «**qué** alegre era el **Çid**»), que a lo sumo puede considerarse de ritmo trocaico contando el primer fonema como anacrusa.

Más allá de la fórmula, decía, hay el contagio, el «clima» jubiloso o doloroso que emana de una determinada situación. Este momento, por lo común, queda enfatizado por el contraste en que ha insistido Pedro Salinas¹³⁵ (así el principio de la t. 15, después del recogimiento de la t. 14), o bien oponiendo semánticamente la alegría de los unos al dolor o temor de los otros (vv. 1659-62). Es por contagio (y también por semantismo) que los vv. 1799-802 suenan particularmente jubilosos: la correlación sintáctica y fónica, con su inevitable correlación rítmica, la enumeración descriptiva mediante coordinadas/hipérbatonas con su peculiar trazado melódico ascendente en crescendo, son aprovechados para ponderar la alegría de todos por el éxito de la batalla y el botín extraordinario. La alegría contagia también, por ejemplo, el segundo hemistiquio del v. 1659, convirtiéndolo en un prosodema de acentuación iterativa «**tan buen día es hoy!**». Sin poder establecer relaciones estables, el gozo parece privilegiar juegos aliterativos basados en las líquidas y africadas (ç), empezando por el «alegre era el campeador», con los que se asimila eufónicamente la luz a la alegría¹³⁶.

Ninguna de estas características, sin embargo, se halla en los momentos absolutamente más alegres de todo el cantar: los vv.

gozo por aquesta mañana!» (600); «**Grant a** el gozo mio **Çid**» (803); «**¡Dios**, cómmo fo alegre todo aquel fonssado» (926); «**Dios**, cómmo es alegre la barba vellida» (930); «**¡Dios**, qué alegre era tod cristianismo» (1305); «**tan grand fue** el gozo **quandol vieron asomar**» (1393).

¹³⁵ Salinas, 1983: 27-8.

¹³⁶ Parece que es universal la impresión de sonidos «agradables» de la /l/ y la /r/ e, inmediatamente en segundo lugar, de la /m/ y la /n/, en cuanto son consonantes que poseen una sonoridad aproximable a la de las vocales (Hála, 1970: 23-31). Véanse en el Poema estos otros ejemplos: «Con lumbres e con can-delas al corral dieron salto» (244); «grand es el gozo que va por es logar»

1562-3 y 1599-602 (o en los vv. 265 y 277). En ellos el poeta recurre, significativamente, a lo melodramático, con la paradoja lexicalizada *llorar de alegría*. Por lo demás, y aparte de la aliteración con la /n/ velar y dental («que nunca mas nin tanto») ¹³⁷, la escena se dispone armoniosamente en aquellos paralelismos sintácticos y simetrías sonoras propios del momento ritual-estático, como conviene a una escena menos jubilosa que emotiva: «A la madre e a las **fi**jas **bien** las abraçava, | del gozo que avien de los sos ojos lloravan» (1599-600).

Acompasamiento y suavidad de tono (secuencias escasamente acentuadas, pausas, suaves multiasonancias, abundancia de sonoras), caracterizan, en cambio, los momentos de melancolía y de tristeza. El formulario es bastante significativo («ya les va pesando / pesóles de coraçón / de los sos ojos llorava»), aunque nada impide que la intensidad del dolor se exprese con energía prosódicamente igual a la de la alegría (acentos iniciales y/o antirrítmicos, voces esdrújulas que provocan auténticas cascadas melódicas, síncopas distanciadas ¹³⁸: «Llorava de los ojos, **qui**-sol besar las **man**os» (265); «llorando de los ojos, que non sabe qué se far» (370); «partiéronsele las **tel**as de **dent**ro del coraçón» (2785); «ca tan **grant** es la **rencura** dentro en mi coraçón» (2916); «**pés**anos de coraçón / ca mucho **avé** grandes cuidados». O como en este verso extraordinario ya evidenciado por Casaldueiro ¹³⁹, donde se combinan intensidad y acompasamiento: «**assis** **parten** unos **d'**otros **comme** la **uña** de la **carne**» (375); «**Quomo** la **uña** de la **carne** ellos **partidos** **son**» (2642).

El estilo agregativo mediante coordinadas/hipérbatonos y simetrías puede resultar idóneo para la tristeza ¹⁴⁰. Pero cuenta más

(1146); «Sópolo mio Çid de coraçón le plaz» (1184); «plógol de coraçón e tornós a alegrar» (1455); «salíelos reçebir con grant gozo que faze» (1478); «todos fueron alegres del çervíço que tomaran» (1535); «Vídolo el atalaya e tanxo el esquila» (1673); «grant fo el alegría que fo por el palaçio» (1770); «salíolos reçebir con grandes avorozes; | Dios, que bien los sirvió a todo so sabor» (2649-50); «Grandes son los gozos en Valençia la mayor, | porque tan ondrados foron los del Canpeador» (3711-2).

¹³⁷ Igual aliteración en estos otros versos, que indican también una intensidad: «notó trezientas lanças que todas tienen pendones» (419); «Tanto traen las grandes ganancias» (480); «de Mio Çid Roy Díaz que non temién ninguna fonta» (942); «ovo grand pesar e tóvoslo a gran fonta» (959).

¹³⁸ Casaldueiro, 1973: 31.

¹³⁹ Casaldueiro, 1973: 30.

¹⁴⁰ «Pesa a los de Valençia, sabet, non les plaze» (1098); «non es con recabdo el dolor de Valençia» (1166); «Ellos en esto estando, don avien grant pesar, | fuerças de Marruecos Valençia vienen çercar» (2311-2); «Grandes fueron

el contagio, como el ritmo que se instaura en las partes narrativas de la t. 131 a partir del v. 2785 y en particular desde los vv. 2815-25, en los que la prevalencia de versos esticomíticos correlativos (el verbo paroxítono, a menudo perfecto simple, siempre al final del verso) otorga un ritmo regular y cadenciado al conjunto. O cuando los versos parecen alargarse en virtud de los mayores espacios interictuales (a causa de los frecuentes plurisílabos), que dan al ritmo una andadura menos ritmada y frenética ¹⁴¹. Para constatarlo, basta comparar estos ejemplos con la melodía fragmentada y el ritmo irregular e iterativo, que Casaldueño califica de «marcial» ¹⁴², de los versos «alegres» de la tirada 99.

LORETO BUSQUETS

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

BIBLIOGRAFIA CITADA

Adams, K.

1972 «The metrical irregularity of the *Cantar de Mio Cid*: a restatement based on the evidence of names, epithets and some other aspects of formulaic diction», *BHS* 49, n. 2: 109-19.

Allen, L. H.

1959 «A structural analysis of the epic style of the Cid», en *Structural Studies on Spanish Themes*, Salamanca, pp. 354-414.

Alonso, D.

1941 «Estilo y creación en el Poema del Cid», *Escorial*, junio, pp. 333-72.

Aubrun, Ch. V.

1972 «Le *Poema de Mio Cid*, alors et à jamais», *PQ* 51: 12-22.

Auerbach, E.

1956 «La nomina di Orlando a capo della retroguardia nell'esercito franco», en *Mimesis*, v. I, Turín, 1981⁹, pp. 197-235.

Azorín

1919 *Clásicos y Modernos*, Madrid.

los duelos e la departición. | El padre con las fijas lloran de corazón, | assí fazían los cavalleros del Campeador» (2631-3); «Pesó a mio Çid e a toda su cort, | e Albar Fáñez d'alma e de corazón» (2835a-5b); «Verdad te digo yo, que me pesa de corazón | e verdad dizes en esto, tú, Muño Gustioz» (2954-5).

¹⁴¹ «Pesól al rey de Marruecos de mio Çid don Rodrigo: | que en mis heredades fuertemiente es metido, | e él non gelo gradeçe sinon a Jesu Cristo» (1622-4); «Partiéronsele las telas de dentro del corazón, | llamando: "¡Primas, primas, don Elvira e doña Sol!"» (2785-6)..

¹⁴² Casaldueño, 1973: 47.

- Baehr, R.
1973 *Manual de versificación española*, Madrid.
- Balbín, R. de
1975 *Sistema de rítmica castellana*, Madrid 1975³.
- Bandera, C.
1969 *El poema de Mio Cid: poesía, historia, mito*, Madrid.
- Casalduero, J.
1973 *Estudios de literatura española*, Madrid.
- Castro, A.
1935 «Poesía y realidad en el Poema del Cid», *Tierra Firme*, v. I, pp. 7-30.
- Chasca, E. de
1972 *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid.
- Chevallier, J.-J.
1981 *Storia del pensiero politico*, v. I, Milán.
- Chiarini, G.
1970 «Osservazioni sulla tecnica poetica del *Cantar de Mio Cid*», *Lavori ispanistici*, serie II: 9-45.
- Deyermond, A. D.
1965 «The singers of tales and medieval Spanish epic», *BHS* 42, n. 1: 1-8.
- Galmés de Fuentes, A.
1978 *Épica árabe y épica castellana*, Barcelona.
- Garci-Gómez, M.
1975 «*Mio Cid*». *Estudios de endocritica*, Barcelona.
- Genette, G.
1982 «Frontiere del racconto», en *L'analisi del racconto*, Milán, pp. 272-90.
- Gilman, S.
1961 *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid»*, Madrid.
1972 «The Poetry of the *Poema* and the Music of the *Cantar*», *PQ* 51: 1-11.
- Hála, B.
1979 «Quelques problèmes de l'euphonie», en *Phonetique et linguistique romanes. Mélanges offerts à Georges Straka*, t. I, Lyon-Strasbourg, pp. 23-31.
- Hart, T. R.
1962 «Hierarchical patterns in the *Cantar de Mio Cid*», *RR*, 53, n. 5: 161-73.
1972 «The Rhetoric of (Epic) Fiction: Narrative Technique in the *Cantar de Mio Cid*», *PQ* 51: 23-35.
- Harvey, L. P.
1963 «The metrical irregularity of the *Cantar de Mio Cid*», *BHS*, 40, n. 3: 137-43.

Hatzfeld, H. A.

- 1967 «La critica estetica applicata alla letteratura romanza medievale», en *Saggi di stilistica romanza*, Bari, pp. 114-48.

Hills, E. C.

- 1927 «Notes and queries on the metre of the Poem of the Cid», en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y Sanmartín*, v. I, Madrid, pp. 471-83.
- 1925 «Irregular epic metres. A comparative study of the *Poem of the Cid* and of certain Anglo-Norman, Franco-Italian and Venetian epic poems», en *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*, v. I, Madrid: 759-77.

House Webber, R.

- 1965 «Un aspecto estilístico del *Cantar de Mio Cid*», *Anuario de estudios medievales*, n. 2: 485-96.

Horrent, J.

- 1964 «Tradition poétique du *Cantar de mio Cid* au XII^e siècle», *CCM*, n. 4: 451-77.
- 1973 *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*, Barcelona.

Illiano, A.

- 1970 «Per una visione epica del paesaggio nel *Cantar de Mio Cid*», *RN* 11, n. 3: 666-9.

Lang, H. R.

- 1926 *Contributions on the restoration of the Poema del Cid*, Nueva York-París.
- 1927 «The metrical Forms of the Poem of the Cid», *PMLA* 42, n. 3: 523-603.

Lapesa, R.

- 1959 *Historia de la lengua española*, Madrid, 1959⁴.
- 1967 *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid.

Laredo, F.

- 1968 «La influencia de las formas verbales tetrasilábicas en la métrica del *Cantar de Mio Cid*», *BH* 70: 426-30.

Leonard, W. E.

- 1931 «The recovery of the metre of the Cid», *PMLA* 46, n. 2: 289-306.

Lord, A. B.

- 1960 *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.).

Menéndez Pelayo, M.

- 1903 *Tratado de romances viejos*, t. I, Madrid.

Menéndez Pidal, R.

- 1949 «Poesía e historia en el Mio Cid. El problema de la épica española», *NRFH* 3: 113-29.
- 1954 *Cantar de Mio Cid*, Madrid.
- 1966 *Manual de gramática histórica española*, Madrid, 1966¹².

Morier, H.

- 1981 *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, París, 1981³.

Myers, O. T.

1966 «Assonance and Tense in the *Poema del Cid*», *PMLA* 81, n. 7: 493-8.

Navarro Tomás, T.

1956 *Métrica española*, Syracuse.

Northup, G. T.

1942 «The Poem of the Cid viewed as a novel», *PQ* 21: 17-22.

Noulet, E.

1971 *Le ton poétique*, París.

Poema de Mio Cid, edición de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1940⁴.

Quilis, A.

1981 *Fonética acústica de la lengua española*, Madrid.

Richthofen, E. von

1970 «Estilo y cronología de la temprana epopeya romance», en *Nuevos estudios épicos medievales*, Madrid, pp. 110-28.

Salinas, P.

1947 «La vuelta al Esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mio Cid*», en *Ensayos Completos*, v. III, Madrid, 1983, 27-37.

Segre, C.

1973 Entrevista a Paul Zumthor, en Paul Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milán, pp. 433-7.

Smith, C.

1977 «On the Distinctivness of the *Poema de Mio Cid*», en «*Mio Cid*» *Studies*, Londres, pp. 161-94.

Spang, K.

1983 *Ritmo y versificación*, Murcia.

Spitzer, L.

1980 «Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*», en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, pp. 61-80.

Strausser, M. J.

1969 «Alliteration in the *Poema de Mio Cid*», *RN* 11, n. 2: 439-43.

Varvaro, A.

1983 *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona.

Zeiller, J.

1910 *L'idée de l'Etat dans Saint Thomas d'Aquin*, París.

Zumthor, P.

1973 *Semiologia e poetica medievale*, Milán.

1983 *Introduction à la poésie orale*, París.