

Eleszar Huerta

La forma en la épica castellana



IODAS las obras maestras con que las lenguas han pasado de jerga coloquial a idioma literario ofrecen la misma característica: estar en lengua hablada, transmitida por aedas, juglares o cantores cualesquiera. Quien las compone o refunde lo hace imaginándose ante un público, y escribe como si hablara.

Ahora bien, la Historia Literaria, la vieja Retórica, no prestaron atención a este hecho. Desde luego, prevaleció por siglos enteros una sumisión reverente para con los literatos humanistas, recreadores de bellezas clásicas. La Edad Media fué tenida por bárbara y carente de forma. Y cuando el Romanticismo advino, el estudio de lo medieval, como de lo primitivo y lo exótico, atendió ante todo a problemas de erudición como, por ejemplo, el del autor. ¿Había existido Homero? ¿Quién pudo componer el Cantar de Mío Cid? Naturalmente, otras cuestiones también de erudición surgían después. Los frutos obtenidos de estos trabajos resultaron valiosísimos. Pero lo medieval siguió mirándose como lo *informe*, aunque inspirado y genial en ciertos casos. Algo tan verdadero como que las épocas anónimas habían producido una gran literatura en lengua hablada, siguió sin verse.

Hoy, la Estilística pone especial interés en señalar que el

auténtico lenguaje, el vivo, el que posee todo hombre, es el hablado. Que hablando, apoyándose en el tono de voz, en los gestos de la cara, en los ademanes del cuerpo entero, no hay nadie que no consiga decir a otro que tiene delante lo que quiere. Y más todavía: que al hablar, según a quien nos dirigimos—un amigo, un jefe, un subordinado—sabemos escoger instintivamente las palabras y los giros que permiten decir lo deseado, produciendo en el oyente el efecto querido por nosotros. En suma, que hablando es lo normal, lo natural, que poseamos un estilo.

El ciudadano ínfimo o el campesino que no pueden hilvanar una carta y que, en cambio, son capaces de hablar con gracejo, de un modo gráfico, expresivo, los tenemos a la vista. Se trata de algo sobradamente conocido. Igualmente, estamos cansados de leer artículos, de oír discursos en que, tras cierta retórica, notamos la pobreza de creación, la forma mazorral, lo feo y chato del estilo. Únicamente los grandes literatos saben escribir sin fosilizar el idioma. Por eso les llamamos estilistas. El resto de las gentes, al escribir, destruye el matiz y nos ofrece a lo más una lengua correcta pero helada, sin esas vitaminas psicológicas que nos cautivan en el verdadero literato.

Ahora bien, aplicando este principio estilístico de que la verdadera lengua es la hablada a la historia de una literatura—concretamente, a la nuestra—es evidente que el castellano pasó de dialecto románico, preliterario, a verdadera lengua, en el gran género juglaresco, épico, hablado, cuando el torpe decir de los escritores se debatía en la impotencia expresiva. Nuestro gran clásico en lengua hablada, el que compuso el Cantar de Mío Cid, se adelantó 300 años a los clásicos del idioma escrito, a los del Renacimiento. Y esta afirmación, si peca, es por modesta. Para Menéndez Pidal, la verdadera prosa española—tras el período cortesano de los Reyes Católicos y el Emperador—se logra a base de la lengua hablada, por Santa Teresa y Cervantes.

Si volvemos a fijarnos en nuestro ejemplo—en aquel cam-

pesino que escribe, tras muchas fatigas, una lamentable carta, y que en cambio habla con soltura, malicia y amenidad—veremos que, en una fiesta, animado por un público afín del que se siente parte, con el cual se halla identificado, dicho campesino es capaz de improvisar una copla. De modo que el paso de la lengua hablada a lengua literaria se nos sigue ofreciendo, en ocasiones, a nosotros mismos.

De modo que hay unas formas elementales, primigenias, que hacen posible el nacimiento de la literatura.

Con un mínimo de imaginación y guiándonos por el citado ejemplo, podemos reconstruir el ambiente de aquella Castilla en que surgió la lengua vigorosa y sobria que poseemos. Castilla es la frontera del mundo cristiano con el Islam, el país de la guerra permanente, de donde escapan los pusilánimes y adonde acuden los hombres resueltos de la España cristiana. Y no sólo de España sino de Europa, como es el caso de aquel don Jerónimo, que llegó atraído por la fama del Cid para luchar a su lado. En esta Castilla esteparia, arrasada por la guerra, el paisaje es monótono y duro. Lo que importa y vale es el hombre, la gente. Es Castilla *la gentil* y en esto se diferencia de la *dulce* Francia y otras comarcas de la Europa feudal. El siervo que huye de su señor, el aventurero, el ambicioso, llegan a ella y encuentran un país donde no se les pregunta qué fueron antes; y donde si son valerosos, sostenedores de su palabra y tenaces—en suma, *hombres de pro*—adquieren algo más que la ciudadanía: la estimación cordial de la sociedad entera. En la frontera no hay clases cerradas, a diferencia de lo que acaece en la retaguardia feudal. El que adquiere un caballo pasa a ser de la nobleza infanzona. Y hasta puede volverse despreciativo al conde leonés, de nobleza heredada, para quitarle la palabra.

E eres fermoso, mas mal varragán.

¡Lengua sin manos, cómo osas hablar?

Así dice Pero Vermúdez al infante de Carrión, al godo, en las Cortes de Toledo.

En la frontera con el Islam, en Castilla, existían, pues, unos sentimientos colectivos tan elementales como firmes: una fe religiosa que no estaba minada por distingos teológicos; una vida familiar solidísima, patriarcal, en que la fidelidad mutua y la venganza del agravio inferido por los extraños destacan como anverso y reverso; y, sobre todo, la hombría, el criterio de tanto eres, tanto vales, acreditándose a diario de verdad, con la espada en la mano y no con pergaminos ni retóricas. León es reino y Castilla es condado, pero el conde Fernán González dirá al rey de León, que no es hombre de armas y monta en mula como un canónigo:

...Mucho andades en vano.

Vos estades sobre buena mula gruessa e yo sobre buen caballo.

Para la erudición medievalista es de interés precisar si estos sentimientos colectivos de honor bárbaro y humano tienen raíz ibérica, goda, árabe, etc. En realidad, la vida fronteriza produce una barbarie cimarrona, que tiene su más fuerte raíz en las circunstancias. Esta es la opinión que yo he acabado por formar, después de leer a los germanistas y a sus contrarios. Pero, en definitiva, tal cuestión no interesa aquí. Lo evidente es que en Castilla existían ciertos sentimientos colectivos que permitieron al juglar de la tierra apoyarse en algo sólido al crear sus cantares de gesta. Se dirigía con seguridad a quienes sentían lo mismo que él, teniéndose por uno de tantos, identificándose con el grupo. La torpeza estilística, cuando es analizada, vemos que arranca casi siempre de una inseguridad en el que habla o escribe respecto a los sentimientos del destinatario. Escribimos para un público desconocido, que no tenemos delante, y esto nos desorienta. Hay quien escribe inclusive para la posteridad, para los hombres futuros; pero unos párrafos después, suele ocurrir que el referido

escritor piensa en voz alta, reflexiona, escribe para sí mismo; o bien que se dirige a una minoría de gentes de su profesión o de su misma formación intelectual. De ahí que el estilo resulte arriesgado, desigual. Alcanza las excelencias de lo clásico cuando sabemos dirigirnos a todo el mundo, con palabras de fuerza permanente; y tropieza en la pedantería al dirigirse a un grupo que es circunstancial y de gustos cambiantes.

El juglar componía pensando en su público, cuando no improvisaba ante él mismo. Y desde luego, sometía inmediatamente su obra a la prueba directa, a la recitación. De ahí que por instinto idiomático, sin necesidad de reglas, supiera encontrar la frase justa: la que interesaba y arrastraba a su auditorio.

Pero el juglar no solamente recitaba: dramatizaba su relato y lo apoyaba en la música y en el verso, como el payador de nuestro ejemplo-guía. Y aquí tornaba a encontrar nuevos apoyos para su seguridad expresiva, que se añadían a la identificación sentimental con el público. La dramatización le permitió al juglar aligerar su texto de frases explicativas, verbo introductor, enlaces y demás peso muerto que todavía hoy gravita sobre la novela. El verbo introductor es una red que envuelve al narrador, si éste confía simplemente en la riqueza de vocabulario y se contenta con sustitutivos. Así, *X dijo, N replicó, X interrumpió, el otro insistió*, etc., resulta un modo de relatar tan pesado como con la repetición paladina del verbo decir, bien que más pretencioso. No hay más liberación verdadera del verbo introductor que suprimirlo, y a eso han aspirado modernamente los mejores estilistas. Pues bien, el juglar ya procedía de ese modo hace siglos. Llega doña Jimena a Valencia y el Cid sale a su encuentro, a recibirla; y el juglar de Medinaceli relata como sigue:

*quando lo vió doña Ximena, a pïedes se le echaba:
«¡Merced, Campeador, en buen hora cintxiestes espada!
Sacada me avedes de muchas vergüenzas malas...*

Seguramente, el recitador cambiaba el tono de voz, mimaba el gesto de arrodillarse, teatralizaba, en suma, al dar principio a las palabras de doña Jimena. De este modo, la falta de verbo introductor era compensada ostensiblemente por la dramatización, sin que cupiera error. Pero el ánimo de lo teatral, presente en el acto de la creación, permitía que el acierto profundo del estilo fuera mucho más allá de lo previsible. Tanto que hoy, leído este trozo, tampoco hay posibilidad de confusión: quien habla al Campeador tiene que estar ante él. Es, sin duda, doña Jimena, y no puede ser el juglar que refiere. Por lo demás, cuanto sigue es más claro aún: *sacada me avedes...*

En el estudio estilístico que del Cantar de Mío Cid hizo Dámaso Alonso, destaca el análisis sagaz de otra eliminación importante que se observa en el estilo del juglar, la de la cópula. Toma Dámaso Alonso un trozo del Poema, enseguida lo coteja con su versión prosificada de la Crónica General, y observa que es la escasez de enlaces del poeta, frente a la abundancia de enlaces del cronista, lo que marca la diferencia de rango entre ambos estilos. Habla el juglar y dice:

*Fabló Mío Cid, el que en buen hora cinxo espada:
«Martín Antolínez, sodes ardida lanza!
Si yo vivo, doblar vos he la soldada.
Espeso e el oro e toda la plata.
Bien lo veedes que yo no trayo nada.
Huebos me sería para toda mi compañía:
ferlo he amidos, de grado non avrié nada.
Con vuestro consejo bastir quiero dos arcas.
Inchámoslas d'arena, ca bien serán pesadas,
cubiertas de guadalmecí e bien enclaveadas...*

En cambio, el autor de la Crónica, al refundir después dicho texto, escribe:

Et, pues que el Cid ovo comido, apartóse con Martín Antolínez, ET dixol cómo non tenié de qué guisasse su compañía. ET que querié mandar facer con su consejo dos arcas cubiertas de gadamecí ET pregarlas ET clavarlas muy bien ET enchirlas de arena: ET AUN DIXOL ...

El estilo de la Crónica es tosco porque abundan los enlaces copulativos (*et, et*), porque están demasiado explícitos los enlaces lógicos o explicativos (*et aun dixol*) y queda muy por bajo del que posee el Cantar.

La perfección estilística—en aspectos como los señalados y en otros muchos—de obras tardías de la épica, como nuestro Cantar de Mío Cid, ha hecho que la erudición suscite el problema de los precedentes, de la existencia de modelos anteriores. Pero esto, como la cuestión del autor, apenas interesa desde nuestro punto de vista. Si posiblemente el juglar tenía modelos, el cronista los tuvo con toda certeza. Ahora bien, mientras el juglar, con su lengua hablada, competía con el modelo o lo superaba, el cronista su contenido quedaba por debajo. Y esto es lo verdaderamente digno de notar.

Por otra parte, igual que el papel pautado sirve al niño para no torcer los renglones, el ritmo, la rima y el acompañamiento musical permitieron a los juglares mantener derechas sus frases, decir lapidariamente. Y no porque el ritmo, la rima y la música resulten siempre una pauta expresiva para el lenguaje. Cuando tales formas son complicadas, refinadas, en suma, artificiosas, pueden convertirse en todo lo contrario, en una dificultad más que vencer. Buscando consonante o bien al tratar de que un acento encaje en determinada sílaba, los poetas eruditos se desvían muchas veces de su tema y de la inspiración básica que orienta al creador en tanto es fiel al rumbo inicial. Y producidas dichas desviaciones, puede salvarse la obra por la exquisitez de sus postizos y adornos, pero pierde siempre vigor, y pierde ese encanto inigualable que es la frescura de la frase llamada espon-

tánea y que debiera llamarse—porque puede estar rehecha—la frase leal. El juglar castellano, en cambio, se apoyó en una música ignorada hoy pero que sin error puede calificarse de elemental; en una rima pobre y monótona, la asonante de la tirada; en un ritmo tan débil que—como comprueba el número desigual de sílabas en los versos—quedaba dominado por el ritmo musical y carecía de valor autónomo. Y precisamente por todo esto, por la sencillez de los apoyos, encontró en ellos una guía para su expresión.

El juglar quería contar cosas. No le interesaba ahondar en matices de apreciación subjetiva, mejor dicho, le era inconcebible intentarlo, puesto que sus sentimientos eran los del público. Tampoco necesitaba explicar la psicología del héroe, que es tal porque ejemplifica la de recitador y oyentes y les hace sentirse a todos castellanos. Ninguna cita o muestra de erudición le venía a la memoria. De modo que limpia, desnudamente, el juglar quería referir hechos, narrar. Ahora bien, en la tirada asonante, conducida por una música sencilla dentro de la cual ni siquiera importa el número de sílabas ni la colocación de los acentos, el juglar dió con el sendero, con la pauta lineal por la que su relato avanzaba seguro, mirando siempre hacia adelante. La narración es marcha, andadura. Y esta marcha se reguló e hizo más fácil en la épica castellana cuando la tirada asonante, nivelada por la melopea, le proporcionó un camino. El ritmo, ya queda dicho, casi no contaba en lo literario: era suplido con el de la música. La rima asonante, inagotable en castellano, nunca resultaba forzada. El progreso de la narración podía hacerse, pues, sin tropiezos y con espontaneidad.

No siempre la tirada asonante ha parecido la forma ideal para el relato épico. Desde el Renacimiento hasta el triunfo del Romanticismo se vieron las cosas de otra manera. Primaban por aquel tiempo estrofas complicadas, de perfecta rima consonante, como el soneto, la décima, la octava real. La épica erudita, cultivada entonces, buscó en la octava real, difícil, corus-

cante, la forma adecuada para unos poemas que ya no eran relato llano sino altisonancia y torneo de Violante. Martínez de la Rosa, a principios del siglo XIX, aún considera la octava real como la forma adecuada para el relato épico, porque aún ve en él lo principesco. Por eso, dice en su Poética: «las octavas me parecen piedras de sillería, propias para edificar un palacio». El terceto del Dante le sabe a poco para la majestad del género, y la tirada medieval, bárbara, ni siquiera le merece mención. Claro queda como el citado autor, que prefiere asombrar a decir, construir a caminar, tiene un punto de vista mecánico y no orgánico de la épica. Nosotros, que admiramos en la tirada una forma idónea a esa marcha que es la narración, podríamos decir en cambio que la piedra labrada de la octava real se vuelve cartón para nuestra sensibilidad.

La asonancia—avivador y nunca torcedor de la inspiración—poseyó una gran elasticidad en la poesía juglaresca, por añadidura. Usó como recurso la «e» final paragógica, recurso por lo demás muy dentro del espíritu de la lengua, que tendía ya a imponer la palabra llana sobre la aguda, a ahondar la diferencia entre el español y el francés.

Conviene ahora observar que la narración juglaresca produce una impresión de avance continuo. A eso debe su sabor objetivo, su carácter imperturbable. Los hechos van sucediéndose con serenidad, casi fatalmente, como si la voz del poeta fuera un eco del tiempo, que fluye. La asonancia aviva la semejanza y el contraste de las ideas, aunque débilmente. Es un medio de expresión lógico-oratorio—persuasivo—como toda rima, si bien menos acusado que la consonancia. La consonancia es identidad mientras la asonancia es analogía sonora. En la rima consonante, las palabras se superponen como en una demostración geométrica y se refuerzan las unas a las otras. En la asonancia, aspiran a hacerlo. Pero la monotonía de la tirada, sin límite a la vista, hace que junto al conato lógico de la superposición de sonidos semejantes, aparezca un valor temporal: el último

verso, distinto, perceptible, se añade al recuerdo de un rumor confuso anterior, alma de la multitud asonante ya pasada, como el golpe neto de la ola se añade al rumor infinito del mar. De ahí la impresión de sencillez sublime que puede darnos una obra como el Mío Cid. La narración desnuda, realizada en una tirada unísona, de versos que se borran y rumor que se renueva, ha sabido captar la emoción del tiempo. Sobre este fluir que es como el fondo de la escena, aparecen los héroes y viven sus hazañas.

Esta continuidad del tiempo que pasa nos la produce la tirada épica, como el mar, o como el péndulo, haciendo sonar una y otra vez un golpe que intenta medir, colmar o detener dicha fluencia, sin conseguirlo. La rima monótona asonante triunfa como expresión de lo infinito porque es un fracaso como forma; porque es, paradójicamente, una *forma abierta*, una forma que carece de límite, una forma que es porque no es. Con todo, su efecto de infinitud continua se basa en una realización discontinua. Cada verso, de sílabas mal medidas, de ritmo poético sometido al musical, tiene algo muy claro, preciso, constante: una pausa en su mitad. El verso de la tirada, dividido en dos hemistiquios, corresponde por tanto a dos pasos en la marcha narrativa, dos pasos que la asonancia, al faltar en el primero y aparecer en el segundo, nos hace oír como distintos siendo iguales. Es como si en el reloj escucháramos de veras los golpes a pares, en tic-tac. Agrupados así los hemistiquios, el primero deviene el sujeto psicológico del segundo, que lo completa y además lo compensa, corrigiendo cualquier desviación. Hay, pues, en la andadura narrativa un ligero balanceo, como el del marino que anda por tierra. La falta de hábito literario, en una lengua que empezaba a ser empleada, dió con una forma de marcha equivalente a la del hombre de mar en un medio que no es el suyo. Aquí es donde se halla lo robusto y a la par lo ingenuo de la técnica juglaresca, es decir, lo primitivo de la misma. A diferencia del vocabulario arcaico, en que el lector moderno ve a menudo lo deficiente, lo todavía informe, los marcados pasos

de los hemistiquios y la monotonía de los versos, los sentimos como rudos y perfectos conjuntamente, como una forma elemental y ya insuperable.

Tomemos una muestra del Cantar de Mío Cid, para notar sobre ella algo de lo dicho:

*Mío Cid Roy Díaz—por Burgos entróve,
en sue compañía—sessaenta pendones;
exíen lo veer—mugieres e varones,
burgueses e burguesas—por las finiestras sone,
plorando de los ojos—tanto avién del dolore.
De las sus bocas todos—dicían una razone:
«¡Dios, qué buen vasallo—si oviese buen señore!»*

Lo primero que observamos es que cada verso se sostiene por sí mismo, sin depender del anterior o del siguiente sino en términos muy generales. Esto se debe, evidentemente, a la falta de enlaces, a la dramatización y demás notas de lengua hablada que vimos antes, pero también a la firme trabazón que impera siempre entre el primero y el segundo hemistiquio, a que cada verso es un organismo bimembre con entidad propia. Cuando el primer hemistiquio, además, de sujeto psicológico—de parte destacada—lo es gramatical, el efecto es narrativo puro:

Mío Cid Roy Díaz—por Burgos entróve.

En cambio, basta que el orden se invierta y lo echado por delante—sujeto expresivo o psicológico—sea el atributo conforme al mecanismo de nuestra gramática, para que surja un fino, a la par que seguro matiz de estilo, como en

exíen lo veer—mugieres e varones,

donde es notorio que las mujeres y hombres de Burgos, que admiraban al desterrado, están lingüísticamente supeditados a su prestigio, a su gloria, a ese breve *lo* que en el *fluir* del verso pasa delante de ellos.

Una frase puede subir al rango definitivo de modo natural, como la de

«¡Dios, qué buen vasallo—si oviese buen señore!»

con revelar un contenido bimembre en seguro contraste—buen vasallo, mal señor—y hacerle coincidir con la división formal en hemistiquios.

Claro que el contraste lógico es menos visible en otras ocasiones, cuando no llena los hemistiquios, pero es elemento de los mismos:

De las sus bocas TODOS—dicían UNA razone.

La estructura bimembre coincide con el proceder fundamental de nuestra lengua, que siempre se integra por contraste. Decimos «ni fu ni fa» en vez de nada, «ni Rey ni Roque» en vez de nadie, «ni blanco ni negro», «ni arriba ni abajo», etc., y todas estas frases, por ir dichas así, agotan las cualidades, las personas, los colores, las posiciones, con lógica vital, no científica. Nuestros juglares se expresan normalmente igual. Los habitantes de Burgos, todos, son las *mugieres e varones*. Para confirmarlo, viene enseguida la repetición de *burgueses e burguesas*, invertido el orden, en tornada que cierra el círculo expresivo. Pero una cosa es que el contraste se dé llenando con sus dos miembros los dos hemistiquios o un hemistiquio entero, ocasiones ambas en que por coincidir con la forma sonora queda realzado y poetizado, a que no ocurra así y sea mera partícula oratoria, volitiva.

La pauta lógico-sonora de la tirada en versos bimembres hace que ciertas insistencias no sean adorno ni pleonasma sino-

forma viva, sencillamente porque coinciden con el número dos. Así,

con LUMBRES e con CANDELAS—al corral dieron salto

es un modo seguro y sutil de decirnos «con muchas lumbres» o «con muchas candelas», con la ventaja de que el matiz de variedad está en la forma *con lumbres e con candelas* y no aparece en las otras.

Por lo mismo, la enumeración termina con propiedad si se acoge a esta técnica binaria. En el fragmento del Cantar de Roncesvalles, se narra así:

*Venía el duc Aymón—e ese duc de Bretaña
e el caballero Belart,—el fí de Terrín d'Ardaña;
vidieron al rey—esmortecido do estava,
prenden agua fría,—al rey con ella davan.*

Del caballero Belart se nos explica su filiación porque es el tercero entre los que hallan a Carlomagno. De haber sido los caballeros dos o cuatro, la filiación no haría falta.

Naturalmente, el juglar de Mío Cid, el maestro del género, ofrece muestras más bellas y variadas, como ésta del principio del Cantar de las Bodas:

*Poblado ha Mío Cid—el puerto de Alucat,
dexado ha Zaragoza—e a las tierras ducá,
e dexado ha Huesca—e tierras de Mont Alván.
Contra la mar salada—conpezó de guerrear;
a orient exe el sol—e tornós a essa part.
Myo Cid ganó a Xérica—e a Onda y Almenar,
tierras de Borriana—todas conquistas las ha.*

Es significativo que el Cid, cuando razona, antes de la batalla de Cuarte, se deje guiar por el número uno: «el corazón» le crece por tener delante a su familia; verá ésta cómo se gana «el pan». Pero cuando vuelve triunfador, todo lo duplica el poeta, al darnos relación, y el propio Cid al tomar la palabra. *Cofia* caída y *yelmo* quitado, acaba de triunfar porque lo quisieron *Dios* y *todos sus santos*; y exclama, en definitiva:

Veedes el espada sangrienta—e sudiendo el caballo.

Es posible que el número dos haya pasado a la invención del *Cantar de Mío Cid*. Parecen más que casualidad las dos hijas, *Elvira* y *Sol*, los dos judíos, *Raquel* y *Vidas*, las dos espadas, *Colada* y *Tizona*, los dos reyes, *Fariz* y *Galve*, los dos infantes de *Carrión*. Pero en general, la trama de *Mío Cid*—y de la épica castellana—se nutre directamente de los sucesos reales, recientes, conocidos. Como se ha dicho tantas veces, la selección de este material se efectúa con el designio de simplificar los episodios, hacer coherente la psicología de los personajes y exaltar los ideales colectivos del pueblo castellano. Así, los varios destierros del Cid son reducidos en el *Cantar* a uno; *Minaya Alvar Fáñez* permanece siempre al servicio de su señor, etc. Pero la realidad no está meramente tratada por este sistema, que podría quitarle vida. Por el contrario, abundan los datos que hacen individualísimos los caracteres y dan color a las escenas. El llamado realismo español es visible ya en su épica. Mas lo interesante aquí, para cerrar el examen de los apoyos que esta literatura juglaresca sin preceptiva ha utilizado, es observar que tantas veces como la vida castellana aparecía conformada, por la cortesía, la costumbre o el derecho, los juglares sacaban el mayor provecho posible en sus obras de esta base y se dejaban guiar por ella.

Como aparte el *Cantar de Mío Cid*, la épica nos ha llegado en breves fragmentos, como el de *Roncesvalles*, en refundiciones

tardías y eruditas, como el Poema de Fernán González, y aun simplemente prosificada en las crónicas, como el Cantar del Cerco de Zamora, hay mucho de aventurado en extender al género lo que—en detalles de ejecución—pudiera constituir nota personal del juglar de Medinaceli. Es muy sugestivo el lenguaje del Mío Cid, lleno de fórmulas reverenciales en que la fidelidad y la adhesión se elevan a poesía en el tratamiento. El Cid es el que en buen hora nació, el que en buen hora ciñó espada, el campeón de Vivar, el de la barba grand, a más de ser Mío Cid Ruy Díaz; Alvar Fáñez es el brazo mejor, Martín Antolínez, el burgalés de pro, Galindo García, el bueno de Aragón. Posiblemente, la creación individual en el poeta de Medinaceli se halla en su capacidad para apartarse de la fórmula única y crear variantes. Pero aunque supusiéramos reducida la fórmula reverencial a lo más pobre y simple, a expresiones como las de *buen rey, buen conde*, el apoyo en la fórmula para entonar la frase ha sido, seguramente, una técnica constante. Por lo demás, en la fórmula reverencial late un residuo de invocación mágica que le da carácter sagrado y contribuye a mantener el texto oral.

En lo que atañe al plan, éste se nos deja ver lo mismo en una obra conservada, como el Mío Cid, que en el perdido Cerco de Zamora, del que nos resta la versión prosificada del cronista. Ahora bien, el plan de las gestas castellanas, así como las grandes escenas desde las cuales se ha llegado a la composición, muestran siempre ese orden de la vida que es el derecho, pues consisten en actos jurídicos. El Cerco de Zamora empezaba con el testamento del rey Fernando, en que reparte el reino entre sus hijos, tenía por momento culminante el castigo del regicidio, con el reto de Diego Ordóñez a los zamoranos, de formalismo impresionante, y terminaba con el juramento en Santa Gadea, exigido por el Cid al nuevo monarca, Alfonso. De modo análogo, en el Mío Cid podríamos señalar el destierro inicial del héroe por pregón real y otros pregones—autorizando el acompañar al Cid, cuando el ánimo del rey empieza a cambiar—, etc; en las vistas de Tole-

do, el severo homenaje del Cid a su señor natural, que le vuelve su amcr, y sobre todo, los esponsales de doña Elvira y doña Sol, con el curioso apoderamiento que el rey Alfonso hace en Minaya; y al final del Poema, la demanda escalonada del Cid ante las Cortes, de sus espadas, haberes y honra, así como el duelo de sus campeones con los de Carrión. La inventiva del poeta crea siempre algún detalle o lo hace resaltar. Así, en el Cerco de Zamora, debieron ser rasgos creadores del juglar el silencio de don Sancho, el hijo primogénito, por no asentir al testamento de su padre, en que Castilla es desmembrada; la extrañeza y mesura de Arias Gonzalo ante la vieja fórmula de reto de García Ordóñez; la palidez del rey Alfonso, cada vez que negaba tener parte en la muerte de su hermano, durante la jura en Santa Gadea. Pero el fondo seguro sobre el que se permite el poeta forjar sus creaciones es una escena que tiene forma tradicional, jurídica. No podía menos de ser así, ya que en lo heroico late subterráneamente el choque del hombre con lo establecido y lo tabú.

El autor de Mío Cid, de grandes dotes creadoras, las revela precisamente por la libertad con que trata la forma jurídica en que se apoya, rasgo paralelo a su aptitud para las variantes reverenciales. En la magna escena de las Cortes de Toledo, por ejemplo, recoge detalles de orden muy diverso que la hacen única, inconfundible. Ya es la barba del Cid sujeta con un cordón, para que nadie pueda ultrajársela, cuando el héroe entra; ya el instante en que, obtenida reparación, la suelta y produce la admiración de cuantos ven su longitud; ya la modestia con que declina sentarse en el escaño del rey y ocupa sitio en medio de su mesnada. Todo esto es seguramente personal. O el Cid no lo hizo y lo inventó el poeta, o el Cid se apartó del héroe abstracto y se individualizó a sí mismo, pero el juglar de Medinaceli se apresuró a captarlo, notando la vida que encerraba. De todos modos, frente al vago poetizar del silencio de don Sancho y la palidez de don Alfonso, en el Cerco de Zamora, estamos ante el detalle gráfico que desnuda al héroe y le da peculiaridad. Pero

más humorista o más realista que otros juglares—más próximo a un reportero moderno, que junto al dato histórico se complace en anotar lo ridículo y lo imprevisto—introduce aquella broma del Cid y su sobrino:

*Fabla, Pero Mudo,—varón que tanto callas.
Yo las he fijas,—e tú primas cormanas;
a mí lo dicen,—a tí dan las oreiadas.
Si yo, respondiero,—tú no entrarás en armas.*

Y no es éste el único detalle de humor en las Cortes de Toledo. Tenemos también la entrada de Asur González, bermejo y con el brial arrastrando, *ca era almorzado*. La existencia en la épica francesa de cantares de gesta que degeneran en bufonadas descomunales, porque no hay modo de cortar lo cómico cuando aparece, prueba que el rasgo humorístico posee sus riesgos. Lo hizo observar Dámaso Alonso. Mas lo interesante ahora, es precisar que el detalle humorístico cabe formalmente en nuestra épica, ya que hay un medio instintivo y normal para volver al tono heroico: la frase exclamativa, la interjección. La frase exclamativa corta la derivación sentimental y nos vuelve al sentimiento básico. Y cuanto más descarnada y brutal, más espontánea y menos elaborada, mejor consigue su objeto. Su modelo es, por eso, la blasfemia. A ella acude el que está embrollado para salir adelante. La aspereza ibérica, la falta de «*politesse*», valió por tanto la adquisición de un rasgo estilístico. De ahí, que cuando Pero Vermúdez, tras la broma del Cid, empieza a hablar, quiere ser comedido y por tal motivo la situación cómica continúa. Pero el tono mayor surge de la propia ira del tartamudo, cuando deja miramientos a un lado y exclama:

Mientes, Ferrando,—de cuanto dicho has.

Naturalmente, si hay una forma elemental para cortar el detalle humorístico, su uso no es dote creadora del juglar de

Medinaceli. La originalidad de este poeta, en el particular del humor, ya veremos en otra ocasión donde reside.

Hay visible diferencia entre los detalles referentes a la barba del Cid y estos otros, humorísticos. Aquella serie recoge notas heroicas, ésta aparentemente no. Pero ambas captan el pormenor vivo, hasta podríamos decir periodístico; y están muy lejos de los detalles ponderativos, elevados desde su realidad sensible hasta lo genérico o abstracto por la voluntad idealizadora y la técnica tradicional. Cuando el Cid recobra sus espadas, Colada y Tizona, en las Cortes, la frase es como sigue:

*sacan las espadas—e relumbra toda la cort,
las mazanas e los arriazes—todos d'oro son.*

En verdad, lo que relumbra ante las Cortes y ante el lector es la honra de Mío Cid. He aquí la taumaturgia del creador, decir una cosa y sugerir otra. Pero en sí, formalmente, la ponderación es esquemática y revela una técnica primitiva.

No obstante la variada riqueza que el Mío Cid ofrece en detalles ponderativos e individualizadores, llama la atención la ausencia de rasgos poéticos semejantes a los que vimos en el Cantar del Cerco de Zamora. Pero es que el Mío Cid nos ha llegado en una versión original, mientras el texto del Cerco de Zamora recogido en la crónica es una refundición, un arreglo ampliado y fantástico del antiguo relato épico. Para hallar detalles novelescos en la vida del Cid, hemos de ir al poema de sus Mocedades o al Romancero, es decir, a refundiciones posteriores. El detalle novelesco no es elemento conformador de la épica sino fruto tardío de ésta. Surge cuando la capacidad de captar la vida heroica está perdiéndose y, en vez de crear nuevos poemas, la mente vuelve sobre los antiguos, los reelabora y los exagera.

En resumen: la Castilla medieval, frontera de Europa con el Islam, eleva su vivir a poesía en virtud de un proceso orgánico,

directamente, como el árbol extrae la savia de la tierra. A partir de la comunidad de sentimientos y la robustez de los mismos, el juglar crea orientado por el instinto idiomático de la lengua hablada, que descansa en el recitado y la dramatización, se apoya en la música, se aviva con la asonancia y se ordena con la estructura bimembre del verso. Desde esta pauta formal, la creación personal brota, como excepción o liberación respecto a otras formas de rango más complejo, que pertenecen a la narración en sentido amplio, desde el cantar de gesta a la novela moderna. Para dar un desarrollo armonioso a la acción, para que los personajes resulten ejemplares y con unidad psicológica, la mente planea, simplifica, abstrae; pero simultáneamente busca detalles individualizadores y compensa los ponderativos. Del juego entre ambas cosas, asidas la una a la otra, va brotando el relato, como el puente queda fabricado al combinar tramos y estribos. Dichas corrientes de abstracción tipificadora y detalle individualizador—de lógica en el impulso e intuición en los soportes—se cruzan con otras de sentido opuesto, que usan las formas de la vida, particularmente la fórmula reverencial y la estampa jurídica, para hallar la forma adecuada al ambiente y a la época.