

SOBRE LA IMPORTANCIA POÉTICA DEL LLANTO EN LA TIRADA INICIAL DEL CANTAR DE MIO CID

MARÍA DE LOS REYES NIETO PÉREZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Nada más triste que un titán que llora.

RUBÉN DARÍO

RESUMEN

El siguiente artículo pretende destacar la calidad poética del *Cantar de Mio Cid* a través del análisis estilístico y estructural de la descripción del dolor en la primera tirada del *Poema*.

ABSTRACT

The following paper wants to emphasize the *Cantar de Mio Cid*'s poetic quality through the stylistic and structural analysis of the description of the regret in the first "tirada" of *Poem*.

Comienza el *Cantar de Mio Cid*, en el único manuscrito del XIV de que disponemos, catalogado dentro de la tipología de los llamados libros de

juglar y trunco de la hoja inicial y de dos interiores, con la brusquedad de un verso que nos sitúa ante un llanto desconsolado:

De los sos ojos tan fuertemiente llorando

Antes de cualquier otra noticia o mención sobre personajes o sucesos, aparece el llanto como la primera tarjeta de presentación de este poema épico de Castilla, un llanto que, las interesantes apreciaciones del profesor J. A. Pascual¹ sobre el llanto medieval, nos ayudan a descubrir como silencioso, silencio que no desmerece su desgarró, pues, aunque sin los excesos gestuales que acompañan al llanto, el adverbio modal que lo describe en su intensidad es lo suficientemente elocuente como para que podamos considerarlo como un llanto “a lágrima viva”.

No deja de ser enigmático este inicio del *Cantar* tan cargado de intensidad poética y tan bien resuelto artísticamente, porque este llanto silencioso y abundante, tan minuciosamente descrito en el primer verso, e incluso ese llanto de suaves maneras, tan cuidadosamente seleccionadas en su desgarrador patetismo, con el que prosigue la descripción exhaustiva del dolor en el segundo verso, no tienen, de inmediato, un sujeto que los haga suyos, tan huérfanos son y tan desasistidos.

Ahora bien, es precisamente esa orfandad, ese desasistimiento de un dolor sin dueño, un dolor que no es la abstracción del dolor porque se llora y se planea, y se nos describe en sus lágrimas y en su silencio y en esa cabeza vuelta atrás, atrapada en los afectos, es precisamente esa orfandad, como decíamos, la que lo dota de una infinita virtualidad de aplicaciones, la que le da su estatuto de universalidad. Podemos afirmar, sin necesidad de recurrir a figura retórica alguna, que el primer poema épico de Castilla se inicia con la descripción de un dolor, que es la descripción del dolor.

Parece, pues, que la mano poética que crea el *Cantar* (sin detenernos ahora a discernir que sea individual o plural, o fruto de la sabia complicidad de ambas, cosa que dejamos para más adelante) conecta de modo inapelable su canto y el dolor, su gesta y el llanto, puesto que la inicia con un dolor resuelto en llanto. No parece banal, entonces, dedicar algunas páginas a meditar sobre la relevancia poética de este dolor, de

este llanto, en la organización artística de un poema que de forma tan ostentosa lo exhibe.

La meditación a que nos conduce ese llanto, más que inicial, iniciático y lleno de misterios del *Cantar*, se dispersa en diversas reflexiones sobre lo épico que pueden encauzarse en tres grandes grupos de inquisiciones, según el sesgo que demos a nuestro análisis, pero, en cualquier caso, todas ellas presentes, a nuestro entender, en esos primeros versos.

El primer grupo de preguntas viene auspiciado por la pericia artística con que estos primeros versos resuelven uno de los más arduos problemas del arte: la fusión de lo universal y lo particular, fusión que nos sitúa en el ámbito de los problemas generales de la poesía épica y sus posibles vinculaciones con el dolor.

Hay, aún, sin embargo, dentro de este ámbito general, otra reflexión más concreta, centrada en la curiosidad sobre cómo se pudo producir tan genial hallazgo, curiosidad instigada por las especiales circunstancias que concurren para su aparición como inicio del *Cantar* en ese manuscrito de juglar del XIV, copia de uno del XIII, al que le falta la primera hoja. La desaparición de esa hoja primera, arrancada o perdida, cuyo posible contenido argumental e incluso formal puede recomponerse a través de la prosificación del *Cantar* en las crónicas, nos obliga a preguntarnos sobre los misteriosos procesos que concurrieron para que tan feliz desaparición tuviera lugar. En esta segunda inquisición de carácter general, hemos de preguntarnos por dos cuestiones de esencial importancia en relación con la épica medieval: la primera, relativa a cuestiones formales, de estructura; la segunda, relativa a cuestiones sociales, de divulgación.

La primera se pregunta por el papel que, en la calidad poética del *Cantar*, tiene el hallazgo de esos versos iniciales para expresar y apresar la *captatio benevolentiae* del público, norma retórica heredada del discurso forense que ningún género medieval que se precie, sobre todo si es de factura oral, se olvida de aplicar².

La segunda se pregunta por la importancia que, en dicha calidad, cabe otorgar a la inteligencia que público y juglar han de entretener para que el espectáculo juglaresco surta efecto³.

El segundo grupo de cuestiones, que estos versos nos llevan a hacernos, tiene que ver con la definición hegeliana de lo épico como plasmación de la forma espiritual de un pueblo a través de la figura humana de un héroe, cuya peripecia poética es contemplada como el destino de ese pueblo⁴. En esta segunda línea de análisis, habremos de preguntarnos por el papel del dolor en el destino del pueblo castellano y, dado que su gesta, el *Cantar de Mio Cid*, nace en el llanto, investigar en qué proporción y de qué modo el llanto forma parte de su nacimiento, para determinar hasta qué punto puede ser poético este llanto como expresión del nacimiento de un pueblo cuya gesta inicia.

El tercero y último grupo de cuestiones se centra en la propia estructura del *Cantar* y en la relación que personaje y trama establecen a través del llanto. Las preguntas a las que habremos de aplicarnos serán de doble sesgo. Las primeras serán aquellas que relacionen el llanto en particular y la manifestación de los sentimientos en general, con el carácter del personaje, como individuo concreto, en primera instancia, y como modelo heroico de Castilla, en segunda. Las segundas serán aquellas que relacionen el llanto y las emociones del personaje con los móviles que persigue. Desde este punto de vista, la exhibición emocional cumple un papel fundamental en la trama, en cuanto que destaca los focos de interés del personaje que serán los que, en definitiva, lo hagan avanzar en su trayectoria y, por tanto, son los motores de la acción⁵.

Señalábamos que el primer grupo de preguntas, a que el llanto inicial nos conduce, son de carácter general y vienen auspiciadas por la facilidad con que lo universal se funde con lo particular en los dos primeros versos del *Cantar*.

Será a este grupo primero sobre los problemas relativos a la conexión de poema y poesía, a la conexión entre objeto artístico concreto y arte en general, al que dedicaremos nuestras reflexiones en este artículo, aunque, alguna vez, hagamos referencia, de pasada, a los otros, a los relativos a la conexión pueblo, *Cantar* y dolor; y a la conexión *Cantar*, dolor y personaje.

Vamos a intentar, en nuestro análisis de orden general, analizar y valorar la pericia artística que estos versos manifiestan sin detenernos, en

primera instancia, en otras consideraciones que no sean las del propio texto⁶, las del propio manuscrito tal y como lo recibimos, como si no supiéramos nada más de él, es decir, nos encontramos con un poema que comienza por dos versos de extraordinaria calidad poética e intentamos esclarecer esa calidad desde sí misma, sin ocuparnos de los procedimientos ajenos al texto que contribuyeron a que esa calidad se produjera. Vamos a comportarnos con el *Cantar*, desde el punto de vista crítico, como haríamos con cualquier obra concluida y puesta a disposición del público de cualquier autor contemporáneo que valoramos en sus procedimientos tal y como aparecen y no tal y como se gestaron, aunque nos cupiera la posibilidad de hacer un estudio con tales inquisiciones, porque, si este contemporáneo vive, puede responder a ellas. De hecho, se han hecho muchas investigaciones de este talante y no parece ni oportuno ni pertinente que seamos nosotros quienes pongamos reparos a esos trabajos cuando, más de una vez, nos hemos embarcado en ellos en nuestros primeros estudios críticos.

Ahora bien, en el caso del *Cantar*, creemos que es casi un deber de estricta justicia dedicar nuestro empeño a poner de manifiesto, a destacar, no sólo la calidad poética de esos versos iniciales, sino la sensibilidad artística que pudo haber en quien o quienes, en un momento determinado de su trato con el texto, decidieron, si es que pasó así, expurgarlo de la primera hoja y los posibles versos que contuviera para, dotando a la *captatio benevolentiae* retórica de su sentido primero, originario, lograr una de sus más acabadas expresiones⁷

Así que vamos a intentar comportarnos con el *Cantar*, en principio, como si sólo dispusiéramos de su texto manuscrito, porque nos parece legítimo considerar que una de las posibilidades de que esté así es porque aquella persona que lo tenía entre manos lo quiso. No vamos a negar al autor o al coautor o al juglar el conocimiento y la sensibilidad artística que nos otorgamos a nosotros mismos, sobre un género con el que él no sólo convivía a diario, sino también, y sobre todo, del que vivía.

Ninguno de los críticos estudiosos del *Cantar*, aunque discrepen en otros aspectos del mismo, parece poner en duda la calidad de estos versos

iniciales, si bien algunos, los más⁸, piensan que en la hoja desaparecida había unos cincuenta versos, perfectamente reconstruibles a través de las prosificaciones en las crónicas, y a cuya reconstrucción ha dedicado sus esfuerzos más nobles gran parte de los más conspicuos medievalistas⁹. Y otros, los menos¹⁰, defienden que el folio desaparecido estaba en blanco.

Lo que nosotros vamos buscando, sin embargo, es en qué consiste la calidad poética de estos versos, calibrándola desde los presupuestos artísticos más elementales.

Sabemos que uno de los rasgos definitorios de lo artístico es la paradójica fusión que en ello se hace de dos principios aparentemente irreducibles el uno al otro: el de lo universal y el de lo particular.

Lo universal pertenece al campo de la abstracción, es asunto que atañe a las esencias de las cosas, por lo que su lugar idóneo dentro de la especulación está en la filosofía, en la ontología, y la forma de dársenos a conocer es a través de la definición. Pero lo que ahora concretamente nos interesa de lo universal es su aplicación, su extensión: lo universal, por definición, tiene un amplio campo de aplicación, tiende a la generalidad, no se limita, es aespacial.

Lo particular, por el contrario, se desarrolla en el ámbito de lo concreto, es irreducible a principios generales. Por lo tanto, no es susceptible de análisis científico alguno, ni de ser ubicado en disciplina alguna; y su forma, siempre incompleta, de dársenos a conocer, es a través de la descripción. Aunque, en puridad, la descripción de cualquier individuo es inagotable, hay un principio básico que toda descripción implica: la limitación, la creación de espacio. La descripción dota de espacio a lo descrito y, por tanto, lo cosifica, lo hace *res*, lo realiza, lo dota de realidad, por muy fantástica que sea la imaginación a la que eso descrito pretenda dar cauce.

El arte sabe que si quiere individualizar, cual es su empeño, tiene, por fuerza, que hacer uso de la descripción.

La primera falacia a que conduce el procedimiento o la técnica descriptiva es a la veracidad, a la autenticidad de lo descrito, ya que se lo ha cosificado por medio de su caracterización espacial. La determinación y la sensorialización son los dos pilares más seguros de tal caracterización. Pare-

ce que a los hombres es tan fácil engatusarnos con una descripción, como difícil hacernos creer que *lo que se describe* no se ha visto, oído, palpado, degustado u olido, según por donde derive la sensorialidad de *lo* descrito.

Pues bien, el *Cantar* comienza con una descripción asociada al sentido de la vista y del oído, pero no es eso lo que más nos interesa de ella, aunque su valor es innegable, sino los elementos determinantes que rigen, que dirigen, que centran, tanto la descripción del llanto como la del llanto: el *sus* de “sus ojos” o el *los* de “estábalos”. Es evidente que estas determinaciones implican unos antecedentes o unos consecuentes: el dueño o dueños de esos “*sos*” y las cosas a que se refieren esos “*los*”.

Sin embargo, nosotros, que nos hemos propuesto analizar los dos primeros versos del *Cantar* y su calidad poética en cuanto que funden en lo particular y concreto, lo universal y abstracto, a través de las descripciones que hacen del dolor, mediante llanto y llanto, no podemos salirnos de ellos y, por tanto, debemos fijarnos en el impacto expresivo que producen estos determinantes en estos dos versos. No podemos, por tanto, recurrir a antecedente o consecuente alguno, porque en esos versos no lo hay. Así que se nos obliga a apreciarlos en su propia pureza significativa, e intentar determinar la potencia poética de que esta pureza está cargada, comprobando que, lejos de dificultar la comunicación, esa pureza de la determinación esencial, tanto la de posesión como la de concreción, produce un fuerte efecto poético (concreción-abstracción), en cuanto que su capacidad determinativa, que está en estado virginal, es de obligatoria aplicación, porque para eso están los determinantes, esa es su función: la de concretar, la de determinar. El *sos*, sin dueño fijo, pero obligatoriamente determinador de posesión, conduce el llanto de los ojos a que acompaña a todos los posibles dueños de ojos que lloran a raudales lágrimas silenciosas; y el *los*, que acompaña a la forma doblemente durativa del imperfecto y del gerundio, acoge bajo su determinación concreta a todos los posibles objetos por los que de esa forma tan demorada se puede volver la cabeza atrás.

Si entendemos con Coseriu que la literatura, la poesía, es «lenguaje absoluto»¹¹ en tanto que en el uso poético funciona, comunica, la totalidad

del lenguaje, es decir, todos los posibles informativos y expresivos que contiene, tendremos que convenir en que el uso que se hace de los determinantes en estos versos iniciales es lengua en estado puro, *lenguaje absoluto*, ya que en ellos se exhibe su total poder informativo y expresivo: su significado más acendrado: la posesión, en el caso del primer verso; la concreción, en el caso del segundo. Así que posesión y concreción, en este estado puro, funden a la vez lo concreto de su significado y lo abstracto de su aplicación, en cuanto que carecen de referente alguno inmediato. Al presentárenos, pues, estos determinantes en su pureza significativa, sale a relucir de forma ostentosa, la doble y paradójica vertiente de su significado: son, a la vez, concretos y abstractos; y su situación, su colocación, en el poema, obliga a estas dos vertientes contradictorias a exhibirse de golpe, juntas y en toda su pureza. Podemos ya, en este uso artístico que el *Cantar* hace de la lengua, percibir uno de los principios estilísticos que le será paradigmático: la sobriedad: léase la escasez de medios perfectamente seleccionados para que signifiquen de forma total, para que expresen en plenitud. Así, de igual forma que se actúa con los determinantes, a nivel de estilo, a nivel de expresión, se actuará, por traer a colación uno de los aspectos compositivos que vamos a trabajar, a nivel de composición, con *la capatatio benevolentiae*, que expresa en el *Cantar*, en plenitud, su sentido original y primero, es decir, la íntima vinculación entre público y discurso.

Volviendo al juego de concreción-abstracción de los determinantes en el inicio del *Cantar*, que permiten, a la vez, clausurar y abrir un llanto y un planto espacializados, cosificados por la descripción, hay un segundo nivel, una segunda instancia de reflexión, no menor en su interés, a la que estos versos nos conducen y es la fuerza poética de las colocaciones insólitas, aunque totalmente posibles, desde el punto de vista de la norma, de los determinantes, no olvidemos el papel que lo insólito juega en lo poético.

La anáfora y la catáfora son procedimientos de ubicación cotidianos en los determinantes, pues sus funciones de determinación, en general, se establecen con relación a los elementos concretos a los que deben determinar, los cuales pueden estar situados antes o después del determinante. Si

están antes, el determinante los recoge, rememora y sustituye en el discurso que prosigue; si están después, el determinante los anuncia.

Es esta última posición, la llamada catafórica, la que nos interesa estudiar y valorar con relación al poema, aunque conviene no olvidar que la actual catáfora pudo ser, en el texto que conservaba la hoja primera, si es que esta hoja no estaba en blanco, una anáfora; y, vistas así las cosas, podríamos conjeturar que el intrínquilis artístico del comienzo del *Cantar* se dirime entre anáforas y catáforas y su capacidad poética dependiendo de la circunstancia en que se den.

Ahora bien, dado que la posición que los determinantes tienen en estos dos primeros versos es catafórica, conviene que analicemos las cualidades poéticas con que esta posición anticipadora dota a los determinantes.

La posición anticipadora de la catáfora establece una distancia entre determinante y determinado que crea un estado de expectación en el receptor tanto más fuerte cuanto más lejano se halle el objeto que haya que determinar, y es, justamente, en ese espacio, donde el determinante se encuentra en estado puro, donde, por tanto, puede exhibirse su pureza significativa. La catáfora es, por tanto, si se utiliza en ciertos momentos, como por ejemplo, el inicio de un relato, una ubicación mucho más poética que la anáfora, no tanto porque sea insólita, inusual, sorprendente, que también, sino porque permite expresarse en su pureza, aunque sea por unos momentos, a los determinantes, y, por supuesto, porque hace participar al lector, al auditor, en el relato, creando en él la expectativa de los futuros a quienes, por su obligatoria función determinativa, el determinante se ha de aplicar. La intriga que siempre se pretende en la narración, que no es otra cosa que despertar y mantener la curiosidad del oyente o lector, está presente, de forma inmediata, en este uso catafórico, ante cuya información determinativa, en bruto, el lector o auditor se ve obligado a definir los posibles que, instalado en un género determinado, habrán de determinarse: p.e. si el determinante catafórico es femenino plural la expectativa se reduce a los posibles femeninos plurales a que cabe aplicar dicho determinante, los cuales serán, indudablemente, de espectro más reducido si nos encontramos en una novela rosa ambientada en una residencia de señori-

tas, que si nos centramos en una novela negra que tenga como telón de fondo el problema de la homosexualidad y la prostitución. En el primer caso parece dudoso que pusiéramos como un posible determinado del femenino a Juan y a Pedro, mientras que en el segundo, es obligatorio que entre a formar parte de nuestras especulaciones.

Vemos, pues, las posibilidades poéticas de la catáfora que el inicio del *Cantar* explota y no es extraño que Garcí-Gómez o Aristóbulo Pardo, por ejemplo, defiendan que en esa hoja inicial y desaparecida no había nada, y es que, si de lo que se trata es de calibrar la calidad poética del texto que nos ocupa, tan válida y legítima nos parece esa postura, como la de pensar que esa primera hoja se perdió sin causa justificada, o bien que se hizo desaparecer intencionadamente, que se arrancó, porque era innecesaria, porque no interesaba al público.

Aunque no para otros análisis, para la calidad artística de estos primeros versos la forma de la desaparición, casual o causada, de esa hoja primera es lo de menos. Cabe toda una casuística de posibilidades en las que ahora no vamos a entrar, pero que van desde que pudiera perderse y no hubiera voluntad de encontrarla, hasta la de que pudiera ser arrancada para que no estorbase al juglar en el desarrollo de su oficio (en la preparación y representación de la función ante el público, donde, si alguna vez le flaqueaba la memoria, tenía que hacer uso del libro de juglar).

La calidad artística de que la catáfora dota al *Cantar* no se agota en las disquisiciones anteriores, y antes de continuar con las perspectivas de conexión con la épica en general que nos abre, me gustaría rematar, en dos palabras, el análisis de perfección poética de su oportunidad de uso en estos versos, no limitándonos sólo al acierto de su uso sino a cómo se usa.

En primer lugar hay una catáfora del llanto y otra del planto: *sos* para el llanto y *los* para el planto, y, por cierto, cada uno de estos determinantes incide en los elementos esenciales de este llanto y de este planto: los ojos que lloran, los objetos que se añoran. Así que, de forma sobria y escueta, apuntan al eje de interés de cada acción pecisándola, determinándola y generalizándola, universalizándola, a la vez.

Una vez descubierto el sutil engranaje con que, a través de los determinantes, se conjuga lo universal y lo particular en las descripciones de llanto y planto que recogen los versos inaugurales del *Cantar*, cabe preguntarse por la importancia que el poema concede a lo descrito, al dolor resuelto en llanto y planto con que se inicia, porque, al hacerlo así, al darle tal relevancia al dolor, haciéndolo tan bruscamente aparecer como su inicio y al presentarnos tal dolor como un dolor sin dueño, si bien nos invita a aplicarlo a todos los posibles dueños que quieran prohibirlo, casi nos incita a hacerlo hijo de todas aquellas producciones con las que el *Cantar* entretiene parentesco genérico: con los poemas épicos, con las gestas heroicas y, por ende, nos coloca en la tesitura de analizar el dolor, de concebir el dolor, como un posible atributo de lo épico.

Dicho aspecto nos sitúa en el ámbito de relaciones universales, como son las que entretienen lo épico y el dolor, auspiciadas por este cantar concreto, que es una manifestación de lo épico, y este llanto concreto, que es una *manifestación específica del dolor*.

Si entendemos que esencia universal es aquello que hace que una cosa sea una cosa, y que, por tanto, pueda ser tomado como atributo constitutivo de todos los sujetos u objetos en que esa cosa se manifieste, tendremos que ver si el dolor es un atributo esencial y, por ende, universal en la épica, es decir, si forma parte de su definición, dado que la definición, como es sabido, es el desarrollo verbal de los atributos esenciales, universales, de lo definido.

Investigando en los entresijos de tres definiciones de lo épico, que consideramos representativas de los enfoques bajo los que se lo puede considerar, y que se ajustan a los principios de la definición: esencialidad y exhaustividad, intentaremos determinar si el dolor forma parte de sus rasgos constitutivos, haciendo un análisis pormenorizado de los mismos:

Estas tres definiciones, que nosotros consideramos bastante representativas de los cauces por donde deben discurrir los estudios épicos, son: la lapidaria y concisa de Bowra: «La prosecución del honor a través del riesgo»¹²; la matizada y enjundiosa de Hegel: «El contenido y la forma de lo propiamente hablando épico lo constituye el conjunto de la concepción

del mundo y la objetividad del espíritu de un pueblo, presentado en su figura autoobjetivante como suceso efectivamente real»¹³; y, finalmente, la más específicamente ajustada al sentimiento épico del medievo de Juan de Grouchy: «Decimos cantar de gesta a aquel en que las hazañas de los héroes y las obras de los antepasados se recitan, así como la vida y el martirio de los santos y las adversidades que, los antiguos varones, por la fe y por la verdad pasaron»¹⁴.

Las tres implican y explican una concepción de lo épico, y aunque en la de Bowra y en la de de Grouchy, raspando un poco algunas de sus palabras, salga a relucir enseguida la idea de dolor, nosotros preferimos acogernos a la definición hegeliana, opaca en este respecto, pero muy iluminadora en lo relativo a otros elementos que consideramos imprescindibles en toda épica: el de pueblo, el de mentalidad y el de objetivación.

Bien es verdad que la definición de Bowra, que lleva implícito el dolor en la palabra riesgo, lleva asimismo implícitas las ideas de pueblo y mentalidad en la palabra honor. No es menos cierto que Juan de Grouchy implica estos tres elementos en su definición, a través de palabras como martirio, adversidades, antepasados. Frente a ellos, Hegel, en su primera aproximación a lo épico, destaca sobre todo la idea de pueblo: lo épico es la plasmación poética de la mentalidad de un pueblo. Y no yerra Hegel, a nuestro juicio, al hacer tal definición, es más, la consideramos más perfecta que las anteriores, porque exhibe los elementos auténticamente necesarios para que lo épico exista, ya que, sin pueblo con conciencia de tal, es decir, con una mentalidad definida, con una forma espiritual propia que asume como identidad y en la que se siente reflejado, no hay épica. Los héroes de la épica tienen como cualidad específica, frente a los héroes de la novela de caballerías o frente a los héroes del folklore y el cuento popular, o a los del género hagiográfico, el ser la figura humana, individual, en la que su comunidad se refleja poéticamente. No sólo persiguen el honor (profano o divino) a través del riesgo, sino que exhiben y expresan, a través de lo que su pueblo entiende por honor, toda la forma de ver, sentir, pensar, soñar e imaginar de ese pueblo, porque ellos son, al entender de ese pueblo, su encarnación viva.

De ahí que la definición de Hegel sea tan sugestiva, porque incide en lo evidente, que es la mayor virtud de muchas definiciones: destacar verdades de Perogrullo, hacer relucientes las cosas que, por consabidas, se pasan por alto.

Conviene pues, no cejar en nuestro empeño, y proseguir la búsqueda del dolor en las disquisiciones de Hegel sobre lo épico, y no tardaremos mucho en encontrar sus indicios cuando Hegel nos hable del momento en que, en la trayectoria histórica de los pueblos, surge lo épico que es, precisamente, en el momento en el que el pueblo es consciente de su ser como pueblo, consciente de su identidad; en el momento en que se autorreconoce como ser histórico y manifiesta ese ser a la historia; en el momento en que, en definitiva, nace a la historia. Es ahí donde hallamos el dolor en la definición de Hegel, porque el afirmar la identidad es doloroso, implica desgarrar y confrontación, en hombres y pueblos.

Lucha y lágrimas parecen ser los signos con que la vida se presenta a los hombres, porque el ejercicio de nacer consiste en luchar por el aire y llorar al respirarlo, antes, incluso, de estar en el mundo. Lucha y lágrimas parecen ser también los signos del nacer de los colectivos que los hombres hacen a su imagen y semejanza: los pueblos. Para vincular el nacer de los pueblos con el dolor y con el canto de su hazaña de ser en la historia, conviene que volvamos a la definición de Hegel.

Dice Hegel en sus *Lecciones sobre la Estética*: «El contenido y la forma de lo propiamente hablando épico lo constituye por tanto el conjunto de la concepción del mundo y la objetividad del espíritu de un pueblo, presentado en su figura autoobjetivante como suceso efectivamente real.» De esta definición hegeliana nos interesan dos extremos: la idea de lo épico como asunto colectivo y la forma poética objetiva en que cobra vida artística.

Parece indiscutible la afirmación de Hegel en cuanto a la figura espiritual que la épica se dedica a configurar objetivamente para resolverla en poesía: el espíritu de un pueblo, es decir, su forma de ser en toda su amplitud y variedad: sus ideas sociales, religiosas, políticas; sus sueños, sus aspiraciones, sus imaginaciones, sus valores...todo lo que lo constituye como ser espiritual. De tal indiscutibilidad nos dan fe las distintas epepe-

yas que, a lo largo de la historia de la humanidad, han objetivado, haciéndolas cuajar artísticamente, mentalidades de pueblos muy distintos; y estas distintas epopeyas presentan también otro rasgo común: son más poéticas cuanto más virginales, es decir, cuanto más se aproximan al nacimiento de los pueblos, a su surgir histórico, porque es en esos momentos de tensión identificativa, en el que un pueblo tiene conciencia de su ser en la historia, cuando mejor se refleja su personalidad, ya que la exhibe como rasgo distintivo suyo. De forma que podemos precisar esta primera definición hegeliana sobre lo épico, a la vez que resumimos muchas de sus reflexiones dispersas sobre el particular, añadiendo que su manifestación más pura se produce cuando se objetiva la mentalidad de un pueblo que está naciendo.

Llegados a este punto, cabría preguntarse si es patrimonio común de los pueblos, como lo es de los hombres el llorar al nacer, porque si es así, si el llanto y, por ende, el dolor, del que es manifestación, es consustancial, no sólo al nacer de los hombres, sino también al nacer de los pueblos, el *Cantar de Mio Cid*, que inicia con llanto el nacer del pueblo cuya gesta canta, sería, ya desde su inicio, una obra de arte épico de primera magnitud, emblemática de lo épico, síntesis y resumen concreto, puntual, de todo lo épico genérico. De nuevo el llanto inicial del poema nos habla de su arte, de su poesía, lograda mediante la sabia fusión de lo universal en lo particular: el surgir de los pueblos y el surgir castellano, el nacer heroico del Cid mediante el destierro y el doloroso nacer del hombre...

Hombres y pueblos, decíamos, parecen tener en común un nacer doloroso o, al menos, una manifestación dolorosa del nacer, y ese aflictivo alumbramiento, en el caso de los pueblos que tienen la suerte de tener poetas, queda plasmado para siempre en versos hermosos que lo contemplan con los eternos ojos del arte.

A lo largo de la historia del mundo se han hecho y deshecho muchos pueblos, y muchos de ellos han tenido poetas que han celebrado su nacimiento o llorado su destrucción en bellos poemas, algunos como el *Gilgamesh* o la *Iliada*, de tal grandeza poética, que el paso del tiempo, lejos de desgastarlos, los rejuvenece y refresca; pero creo que es el *Cantar de Mio Cid* el único que comienza en un llanto.

Pide el poeta de la *Iliada* a la musa que cante la cólera de Aquiles Pelida, en la *media res* que inicia el poema, cuando aqueos y troyanos llevan años de dolor y de guerra. Y al decir dolor creemos que decimos bien, porque nadie más reticente a la pelea que los valerosos héroes de la *Iliada*, que tienen que ser permanentemente instigados y enzarzados por los dioses en una sucesión de luchas dolorosas, que, ellos, de forma constante, se empeñan en terminar. Más que la lucha entre aqueos y troyanos la *Iliada* muestra la lucha entre lo que los héroes de ambos bandos quieren hacer: la paz y lo que los dioses les obligan a hacer: la guerra. El anhelo de paz es tan determinante en esos nobles héroes, como doloroso el constante conflicto en el que los dioses, en sus mezquinas rencillas, los hacen embarcarse.

En ese deseo infinito de paz, y en la imposibilidad de conseguirla está el *quid* del dolor del pueblo griego, *quid* en el que el pueblo griego toma conciencia de su ser, no en el enfrentamiento con el pueblo troyano, sino en el enfrentamiento con el poder de los dioses, inferiores a los hombres en dignidad y grandeza, pero superiores en poder, como personificaciones de los elementos de la naturaleza que son: irracionales y poderosos.

El pueblo griego nace en el reconocimiento doloroso de la fuerza y la debilidad de la razón, de la inteligencia humanas, capaces de llegar a las raíces sublimes de las cosas, a sus esencias, e incapaces de defenderse contra la irracional naturaleza.

Señala Bowra que la literatura es una forma de conocimiento, de autoconocimiento para los griegos; en efecto, y es en la épica donde se pone la primera piedra de esa forma espiritual del pueblo griego, una forma conflictiva y dolorosa que enfrenta en combate permanente dos fuerzas antagonicas en el hombre: razón y naturaleza.

Las doce tablas de arcilla que, en la biblioteca de Asurbanipal, contenían la epopeya de *Gilgamesh*, también nos hablan del dolor de un nacer, pero en este caso, es, más que el nacer de un pueblo, el nacer de una forma nueva de vida. Es *Gilgamesh* el canto al nacimiento de la vida sedentaria en su enfrentamiento a la vida nómada. Sus dos héroes, el valeroso pastor y guerrero, Gilgamesh, que tiene su asiento en la ciudad, y el bravo cazador, Enkidu, que desarrolla su vida en los bosques, fusionan en una amistad sus

diferencias, de forma que la vida nómada es asumida por la sedentaria sin dolor ni lucha.

Sólo cuando la muerte le arrebatara a Gilgamesh a su amigo Enkidu, éste ha de enfrentarse al auténtico dolor del sedentarismo: la reflexión. Para el cazador salvaje y nómada la muerte es una de las múltiples manifestaciones de la vida, para el sedentario, es una injusticia. En resolverla gastará Gilgamesh sus restantes aventuras en busca de la inmortalidad, el gran anhelo del hombre sedentario y reflexivo, para concluir con la imposibilidad de lograrla: su gran dolor, su gran tragedia.

El dolor trasparece en estas emblemáticas epopeyas como uno de sus inexcusables atributos, y aparece también en otras muchas de indudable grandeza, como *La Odisea*, *La Eneida*, *Los Nibelungos* o *La Chanson de Roland*, por no contar los retazos de la épica castellana que se intuyen en las crónicas y romances, relativos al ciclo de los condes de Castilla donde las heroínas épicas viven agitadas por la dolorosa pasión del rencor y la venganza, pero sólo en el *Cantar de Mio Cid*, se le da la relevancia de comenzar el canto y la peripecia del héroe.

Nos cabe entonces preguntarnos qué vinculación tan especial con el dolor asociado al nacer castellano pueden sentir público y poeta, pueblo y juglar, para comenzar con llanto su epopeya, pues, a nuestro juicio, el *Cantar* es la auténtica epopeya de Castilla en tanto que el espíritu castellano cobra objetividad plástica, no sólo en su ser, sino en su nacer y discurrir. Ver discurrir al Cid del Cantar en su peripecia personal, es ver discurrir a Castilla en su peripecia histórica.

Bien, y en ese nacer doloroso del Cid como héroe épico de Castilla y en ese afligido nacer de la Castilla representada por la aventura de su héroe, ¿cuánto hay de realidad histórica esencial poéticamente concebida?, ¿cómo es el nacer de Castilla, cómo el de Rodrigo Díaz como Cid Campeador, y cuánto de ese nacer doloroso sienten los castellanos como algo común?

Contamos con la suerte de poder asistir al nacimiento de Castilla como condado independiente del reino de León, condado que deviene en reino y, finalmente, cabeza del reino castellano-leonés¹⁵. Ahora bien, en

toda la trayectoria del surgir histórico de Castilla aparecen unos rasgos que lo asocian indefectiblemente al dolor de una separación, de una independencia, en principio, no buscada, porque la primera Bardulia y posterior Castilla, aprende a ser independiente y libre, merced a las circunstancias en que su especial situación geográfica, dentro del reino de León, le otorgan.

Situada en la línea de avanzadilla de la reconquista, la región de Las Bardulias se acostumbra a ser libre por su especial condición de tierra de frontera —canto de frontera llama, con gran acierto, el profesor Rico¹⁶ al *Cantar*— en la que sus habitantes han de ser a la vez colonos y guerreros. La corte leonesa queda muy lejana para esperar, ante el ataque enemigo, las disposiciones que pueda dictar. De modo que, los bardulenses, que, de tal modo se pertrechan de fortalezas defensivas, de castillos, que al final, Las Bardulias acaba siendo Los Castillos (Castilla), por su peculiar fisonomía geográfica, tienen que aprender a decidir por su cuenta. De ahí el espíritu democrático con que Castilla nace, tan indefectiblemente ligado a virtudes como la lealtad y la fidelidad y el valor y el arrojo que son rasgos específicos de sus hombres. De ahí, también, que el profesor Sánchez Albornoz defina el carácter castellano como el de hombres libres, dueños de sus destinos, definición con la que estamos totalmente de acuerdo, salvo si precisamos que esa libertad es obligada.

Castilla nace a la madurez, a la independencia de León, porque las circunstancias así lo determinan, no porque, en principio, esa independencia fuera buscada como signo de identidad. Es, más bien, al revés, primero Castilla es condenada por su situación fronteriza de riesgo y combate permanente con los moros a la libertad de autodeterminarse frente a León, y, después, ejerce frente al reino tal libertad constituyéndose como independiente. Son las circunstancias especiales de la reconquista y la repoblación en la línea de avanzadilla, las que convierten a las Bardulias en Castilla, y a un conjunto de condados nororientales leoneses, en reino. De ahí, la magnífica poetización que, sobre el carácter y nacimiento de Castilla, hace el *Cantar*, que también nos presenta el nacer de Rodrigo Díaz de Vivar como héroe castellano a través del desgarramiento del destierro, porque Castilla, como su héroe, también nace al ser desterrada, y nunca mejor dicho, del reino de

León y, por eso, por no ser la separación buscada ni querida, en un principio, es por lo que Castilla tiene siempre presente la autoridad leonesa, a cuyo rey se siente vinculada por un sentimiento de vasallo y súbdito, el que debe a su *natural señor*.

Toda la dinámica del *Cantar*, es decir, el movimiento que dirige la trama en él, se produce por la contradicción de las relaciones entre el Cid y su rey, perfectamente subrayadas por la emblemática frase que nos habla de la opinión de los casellanos, de las gentes a las que el *Cantar* iba dirigido, cuando los burgueses se dicen unos a otros desde sus ventanas al ver pasar el cortejo del desterrado: *Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señor*. En tal juicio se pone de manifiesto toda la tensión entre protagonista y antagonista que el poema desarrollará, de forma que, casi podríamos decir que en ella se recoge todo el dinamismo del poema, de ahí su polisémica naturaleza basculante. Pero en esa polisémica frase que recoge el juicio de los burgueses ante el destierro de su héroe, también se ponen de manifiesto esas contradictorias relaciones de Castilla, con relación a León, hasta conseguir su total asunción de sí misma. Rodrigo Díaz de Vivar, desterrado por su rey, pone en obligado ejercicio su libertad y su capacidad bélica para hacerse a sí mismo, y así se convierte en Cid Campeador, en héroe legendario de su pueblo. Las Bardulias pasan por idéntica situación hasta convertirse en Castilla. En ambos, en pueblo y en héroe se da, sin embargo, ese apego radical al rey, esa consideración del mismo como su *señor natural* que casi da al monarca un estatuto de padre y del que les es difícil desarraigarse, aunque ya el Cid, haya conseguido su propia autonomía territorial al conquistar Valencia, igual que pasó con la Castilla de los condes, que se proclama condado independiente, pero siempre mirando hacia atrás, hacia su origen, hacia León

La aventura de que da cuenta el *Cantar* es, vistas así las cosas, la aventura de la asimilación de la libertad, de ahí que habláramos al principio de estos versos primeros como iniciáticos pues hacia una iniciación nos orientan, hacia un conocimiento y un aprendizaje, como en cualquier iniciación. El Cid no se atreve a ser libre frente a su rey. El *Cantar* es su iniciación en la libertad, y, para ello, habrá de asumirse como libre y habrá de

aprender a serlo, tomando , en todo, sus propias decisiones. La dependencia será, finalmente, rota cuando compruebe los efectos nefastos que tal dependencia causa a lo que él más estima, aquello que lo hace, no sólo llorar y plañir, sino también tomar decisiones sobre las riendas de su vida en el primer cantar del poema: su familia.

Así lo comprobamos en el primer compromiso serio, tan unido al llanto, que el Cid entretiene con su futuro haciendo de él su destino, que no es otro que el de casar con sus manos a sus hijas y honrar con nobles heredades, Dios mediante, por supuesto, a su mujer honrada. Veamos los versos de la despedida y la determinación tan parecidos a estos del desgarró primero:

¡Plega a Dios e a Santa María
que aún con mis manos case estas mis fijas,
o que dé ventura e algunos días vida,
e vos, mugier ondrada, de mí seades servida!

El Cid a doña Ximena ívala abraçar,
doña Ximena al Cid la mano l' va besar,
llorando de los ojos, que non sabe qué se far,
e él a las niñas tornólas a catar:

.....

Llorando de los ojos, que non viestes atal,
así s' parten unos d' otros como la uña de la carne.
Mío Cid con sos vassallos pensó de cavalgar,
a todos esperando, la cabeça tornando va.

Esta determinación sobre su destino, que el Cid traza al abrigo de un llanto y un planto totalmente idénticos a los de la primera tirada, cuando abandona sus heredades en Vivar, tendrá su cumplimiento acabamiento, cuando, ante los nefastos resultados de la intervención del rey determinando el destino de sus hijas mediante las bodas con los infantes de Carrión, el Cid decida , al fin, tomar las riendas de su destino como héroe de Castilla, que no es otro que el de ser libre para decidir y asumir sus propias decisiones, para trazarse y ejecutar su destino.

Así que ese llanto inicial del *Cantar*, antes incluso de aparecer el Cid, se nos antoja sumamente poético en cuanto que refleja el desgarró del

héroe y el desgarro su pueblo en sus destierros. La historia particular del héroe, del Cid, que pasa de persona corriente, Rodrigo Díaz de Vivar, a Cid Campeador, se inaugura con el desgarro doloroso del destierro, con un llanto y un planto que fusionan el sentir de Castilla y el sentir de su héroe al nacer, la una como pueblo, el otro como personaje literario. Pero, a su vez, el llanto y el planto se proyectan sobre todo el *Cantar* y sobre todo discurrir del nacer de Castilla, que llora su destierro, que llora su recién estrenada libertad y que lanza sus añorantes miradas a un pasado, a una tierra, de la que, sólo se sentirá auténticamente libre e independiente, cuando se atreva a tomar las riendas de su destino.

No es pues, baladía, el reconocimiento del nacer doloroso que al pueblo castellano le otorga el *Cantar* de forma tan radical, puesto que el desgarrado dolor del rompimiento y la añoranza, parece ser especialmente consustancial a su desterrado nacimiento. Conviene, ahora, que concluyamos estas reflexiones sobre poesía, épica y *Cantar*, analizando el último escollo que nos invita a superar su especial comienzo, a saber: la relación de la calidad poética de estos versos con la desaparición de la primera hoja del manuscrito.

Ante un manuscrito como el del *Cantar*, al que le faltan varias hojas, cuya tipología entra dentro de un campo más utilitario que ornamental, hecho no muy habitual en una época en que el formato del códice, lujoso y adornado con iluminaciones de diverso calado, era el pan cotidiano, cabe hacerse muchas y curiosas preguntas.

Sin embargo, la primera que se nos ocurre porque es la que más nos intriga, precisamente por lo aparentemente absurdo de su necesaria formulación, es la siguiente: ¿qué relación puede haber entre la desaparición de la hoja primera de un libro (cosa material) y la calidad poética del texto (cosa evidentemente espiritual) que se recoge en ese libro? Porque consideramos, y así hemos tratado de demostrarlo en los análisis anteriores, que los versos iniciales del *Cantar* presentan una gran calidad poética, y también pensamos que esa calidad es debida a la desaparición de esa hoja inicial, pero no sólo por el carácter sobrio y profundamente artístico que infunde al estilo, sino también por la inteligencia que esa desaparición implica en la estructura retórica del *Cantar*.

Sabemos cómo la retórica antigua (conjunto de reglas asociadas al discurso oral, forense) invadió el mundo de la creación literaria del medioevo. No hay más que asomarse a la tipología de los tratados literarios medievales que, aunque se especifican en tres modelos: *Artes dictaminis*, *Artes poeticae* y *Artes praedicandi*, todos comparten un patrón estructural, arquitectónico, bastante similar al del discurso.

En este esquema constructivo, se da una importancia determinante para el éxito o fracaso del discurso, del relato, del poema, a su inicio, porque es el primer contacto del orador con el público y debe captar su simpatía. En esto consiste la regla esencial de esa primera parte del patrón oratorio retórico en el que el orador exhorta a su público, intentando captarse su benevolencia mediante diversas artimañas propagandísticas que están perfectamente catalogadas entre la tópica del exordio.

Evidentemente, si el relato que va a recitar el orador tiene como centro de atención a un personaje, intentará concitar las simpatías del público hacia dicho personaje. Entre otras formas de concitar la simpatía, hay una de indudable rentabilidad: excitar la compasión hacia este personaje, poner al público a padecer con él, haciéndolo próximo a él en la manifestación de su aflicción.

Desde luego, no podemos acusar al comienzo del *Cantar* de andarse con rodeos en el asunto de la *captatio benevolentiae*, porque la escena que nos describe es la expresión más directa y contundente del dolor de una partida. Así que, desde el punto de vista constructivo, el *Cantar* responde a la expresiva sobriedad del estilo. Si la forma más efectiva de captar la simpatía del público es a través de concitar su compasión por una situación aflictiva, nada mejor que presentar la aflicción en estado puro, así la efectividad será mayor.

Desde el punto de vista formal, estos versos primeros son un acierto pleno. No puede haber expresión más acabada y matizada de la *captatio benevolentiae*, resuelta mediante la descripción de un dolor a través de sus manifestaciones: un llanto y un planto. Cuando lleguemos al sujeto de ese llanto y de ese planto, ya conocemos su dolor, ya nos es simpático en su dolor, porque antes de saber quién es, sabemos cómo y cuánto sufre y por qué sufre.

No hay duda de que es un toque maestro en cuestiones de captar simpatías el presentar la aflicción antes del afligido, porque, al presentarnos a un afligido en su aflicción, se corre el riesgo de que, por una u otra razón, este personaje, a pesar de su dolor, a pesar de lo que sufre, no nos guste, no nos sea simpático; pero, presentando primero la aflicción pura, no hay duda del éxito, porque esa aflicción no es la de nadie y es la de todos, es la del auditorio. Todo el auditorio se aflige así y por eso ve en esa aflicción, antes que la aflicción del otro, del personaje, la suya propia, por lo tanto, está forzado a compadecerlo, a hacer partícipe de ese dolor descrito, que es su dolor, al personaje, porque, antes de compadecer, padece. Después, lo único que puede hacer es compartir su padecimiento con el personaje.

Vemos, otra vez, la infinita maestría con que se pule, también, y a través de la proyección del dolor descrito, la *captatio benevolentiae*, porque, no es lo mismo compadecer después de padecer, es decir, compartir mi padecimiento, en este caso, el padecimiento que, al estar virginal y sin dueño, el público hace suyo, que compadecer, a posteriori, es decir, compartir el sufrimiento del otro, el sufrimiento ajeno, que, lo miremos por donde lo miremos, siempre será una compasión menor, siempre tendrá algo de no nuestro.

Ahora bien, lo que parece insólito es que esa *captatio benevolentiae*, tan perfecta en su esencialidad artística, tan directamente impactadora del público, surja porque ha desaparecido la hoja primera; que sea producto de casualidad, negligencia o descuido. No podemos conformarnos con esa idea, porque sustentamos que el arte, la poesía, es algo de engranajes muy delicados que no se configuran por generación espontánea, por feliz casualidad. La poesía no es como la naturaleza, que obra al albur de sus incontables resortes produciendo formas de prodigiosa belleza. La poesía puede aparentar la libertad y espontaneidad de los fenómenos naturales, pero no obra así, por una razón muy simple, porque es un producto humano y como tal, artificial, fruto del artificio. Ahí radica su interés, como el de todos productos humanos, que, como ha sido hecho por hombres, los hombres podemos llegar a comprender su intrínquilis. Por eso nos parece no sólo legítimo, sino incluso obligatorio, buscar explicación racional al

asunto, es decir, defender que hay mano humana por medio de esas artísticas casualidades.

No nos parece, además, que esa explicación de la intervención humana en la desaparición de la primera hoja del manuscrito sea inexplicable, no nos parece siquiera que sea traída por los pelos moviéndonos, como nos movemos, en un género en que la intervención popular ha sido denodadamente defendida por eximios investigadores. Es más, aunque no somos en absoluto defensores del estro creador del pueblo, sí consideramos que, si en algún momento puede ser defendida su indirecta o directa intervención, es en este caso del inicio del *Cantar* y además con magníficos resultados, derivados de la oportunidad de su intervención, porque, si alguien es competente para decidir sobre la fuerza impositiva y seductora de una *captatio benevolentiae*, nadie mejor que el público que es, no sólo el destinatario de la misma, sino su última razón de ser.

Poco podría hacer, sin embargo, el público, si no hubiera un destinatario muy interesado, vitalmente interesado, en calibrar la espectacularidad y el interés que determinado exordio produce en él. Sin un juglar vivamente inmiscuido en este delicado y sutil juego de saber escuchar al público, el interés de éste puede caer en el vacío. Pero se da el caso de que en la transmisión juglaresca, la conexión entre público y juglar ha de ser tan íntima que casi podríamos llamarla comunión. Nadie mejor que Ión, el famoso rapsoda del diálogo socrático que lleva su nombre por título, para informarnos de los entresijos de esa comunión, cuando Sócrates intenta hacerle decir algo que él sabe que no es cierto, a saber, que mientras recita está totalmente fuera de sí, arrebatado por el entusiasmo que el poeta ha generado en él y que él transmite al público. Dice entonces Ión¹⁷:

Y mucho que lo sé, pues los veo (a los espectadores) siempre desde mi tribuna, llorando, con mirada sombría, atónitos ante lo que se está diciendo. Pero conviene que les preste extraordinaria atención, ya que, si los hago llorar, seré yo quien ría al recibir el dinero, mientras que, si hago que rían, me tocará llorar a mí al perderlo.

Pensamos que, lo mismo que Ión, el juglar, que recitaba ante su público el poema, tenía muy despierta la oreja para calibrar la aflicción de

su público, un público que como Rubén Darío y como nosotros y probablemente como el mismo juglar, consideraba que “No hay nada más triste que un titán que llora”, y que, en consecuencia, se conmovía especialmente ante estos versos que describen el más puro dolor resuelto en lágrimas y gestos de desgarrar, conmoción a la que la sensibilidad del juglar para captar las emociones de su público daría cumplida respuesta comenzando su relato por la mejor *captatio benevolentiae*, aquella con la que el público se conmovía de verdad, las lágrimas del titán.

Esta inteligencia de los versos iniciales nos conduce, entonces, de nuevo, a la sobriedad de la forma con que se hace arte en el *Cantar*: la *captatio benevolentiae* es perfecta porque está concebida, como el resto de los recursos técnicos, en su pureza, en su raíz: la conexión entre público y poema:

Nada más triste que un titán que llora

dice, por medio de su aflicción gestual el público, y el poema, por medio de la purga que el juglar ejerce sobre el mismo, arrancando su primera hoja le responde:

De los sos ojos tan fuertementre llorando,
tornaba la cabeça y estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías sin pielles e sin mantos,
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró mio Cid...¹⁸

La comunión entre juglar, público y canto funciona, el juglar lo comprueba, como Ión, captando con el rabillo del ojo, el patetismo gestual de su auditorio. El público está ganado, el espectáculo puede empezar.

NOTAS

- 1 Pascual, José A., «Del silencioso llorar de los ojos», *El Crotalón*, I (1984) pp. 799-805. Distingue, en este artículo, "el llorar de los ojos", que es un llanto de lágrimas, un llanto silencioso, y "el llanto", que es una expresión gesticulante del dolor. Podemos ver claramente la diferencia entre estas dos manifestaciones del dolor, p.e. en la presentación que el narrador

- nos hace en El libro de Alexandre del discurso fúnebre que éste pronuncia ante Dario: «Llorando de los ojos, comencé de plañer,/ diciendo: «¡Ay, Dario, qué ovieste d'aver!» Podemos observar ahí, por medio de los recursos tonales, interjecciones y exclamaciones, la fuerte carga patética, la dramatización, la gestualización, por tanto, de las palabras con que Alejandro plañe, frente a las lágrimas silenciosas del primer movimiento.
- 2 Para todo lo relativo a cuestiones de Estética Medieval, véase De Bruyne, Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Albin Michel, Paris, 1998.
 - 3 Sobre la importancia de los juglares en la conformación cultural de la alta Edad Media castellana, véase Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
 - 4 Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la Estética*, Akal, Madrid, 1989, pp. 750-798.
 - 5 Sobre la construcción del personaje épico, véase Torrente Ballester, Gonzalo, *Ensayos críticos*, Destino, Barcelona, 1982. Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits» en *L'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1981.
 - 6 La defensa del análisis inmanente de la obra de arte, es, como se sabe, patrimonio de las grandes corrientes críticas de este siglo. Es esta línea de análisis puramente literario y formal la que pretendemos llevar a cabo en nuestros trabajos sobre literatura medieval, obviando, en la medida que nos sea posible, la tentación filológica a que los estudios medievales siempre incitan.
 - 7 Consideramos que el rasgo definitorio del estilo del *Cantar*, tanto a nivel expresivo como compositivo es la sobriedad basada en la necesidad de todos los elementos que lo constituyen. Sobre la diferencia de estilos entre éste y *La Chanson de Roland*, véase: Castro, Américo, «Peculiaridad de la épica castellana», en *España en su historia*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996; «Poesía y realidad en el Poema del Cid», en *Tierra Firme*, Madrid, 1935, I, p. 22. Menéndez Pidal, Ramón, «El *Mío Cid* y el *Roland*», en *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, pp. 337-338, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
 - 8 Menéndez Pidal, Ramón, «El *Poema del Cid* y las Crónicas Generales de España», *Rbi*, XVI (1898), pp. 435-469. Horrent, Jules, «Chroniques espagnoles et chansons de geste», *MA*, LXII (1956), pp. 279-289. Smith, Colin, «On editing the *Poema de mio Cid*», I, XXIII (1986), pp. 3-19.
 - 9 La reconstrucción que hace Pidal, 1019-1024, es seguida por Lang, Huerta, Von Richtofen, y, con ciertas reservas por Smith, Cátedra y Morrós y Marcos Marín en sus respectivas ediciones del *Poema*.
 - 10 Pardo, Aristóbulo, «Los versos 1-9 del *Poema de Mio Cid*. ¿No comenzaba ahí el *Poema*?», *BICC*, XXVII (1972), pp. 46-85. Garcí-Gómez, Miguel, ed. *Cantar de Mio Cid*, Cupsa (Hispánicos Planeta, 9) Madrid, 1977.
 - 11 Coseriu, Eugenio, *El hombre y su lenguaje*, Gredos, Madrid, 1987.
 - 12 C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, Londres, 1952.
 - 13 G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.
 - 14 Grouchy, Jean de, *De musica*, (h. 1290)
 - 15 Fundamentales para comprender el nacimiento de Castilla y sus instituciones novedosas en relación al reino de León son las apreciaciones de Sánchez Albornoz, Hilda Grassotti y Pérez de Urbel, véase *Historia de España*, de Menéndez Pidal, dirigida por Jover Zamora, tt. VII, y X (v.I y II)

- 16 Rico, Francisco, «Un canto de frontera: la gesta de mio Cid el de Vivar», estudio preliminar a la ed. De Montaner, Crítica, Barcelona, 1993.
- 17 Platón, *Diálogos*, Gredos, Madrid, 1990, pp. 259-260.
- 18 Las ediciones que he seguido son las de Alberto Montaner, Crítica, Barcelona, 1993 y la ed. facsímil del Ayuntamiento de Burgos, 1982.