

## EL ESTILO ROMÁNICO Y EL CANTAR DEL CID<sup>1</sup>

HACE varios años puse de relieve el agudo contraste que hay entre el primitivismo de la sociedad castellana de fines del X y comienzos del XI, reflejado en poemas como los *Siete infantes de Salas*, la *Condesa traidora* y el *Infante don García*, cuyos protagonistas se mueven a impulsos de violentas pasiones que les dan a estos poemas un aire muy trágico, y el desarrollo de esta sociedad a mediados del XII, cuando aplaude un poema como el *Mío Cid*, que exalta virtudes indiscutiblemente cristianas, lo que nos revela una evolución de los sentimientos que hay que atribuir al benéfico influjo de los cluniacenses, aplicados desde el XI a la ardua tarea de la recristianización de la España cristiana.<sup>2</sup>

Mi afición al comparatismo entre la literatura, la música y las artes plásticas, y mi convencimiento de la eficacia de sus métodos, siempre que no nos detengamos en lo externo y superficial, sino que lleguemos a la visión del mundo subyacente a las formas artísticas, me ha persuadido de que hay que buscar la razón del contraste en las ideas que se difundieron en el XI y el XII, que aunque no fueran conscientemente adoptadas por los juglares, estaban en la atmósfera que respiraban, actuando por impregnación.

Recordemos que los personajes de los más antiguos cantares están movidos por la soberbia, la ira y el deseo de venganza, sentimientos a los que se añade la lascivia de las dos mujeres del desdichado Garci Fernández; por el contrario, el Cid del *Cantar* es un modelo de piedad sincera, lealtad al rey que llega hasta lo heroico al reconocer como señor al que le ha desterrado y al que lícitamente podía combatir, amor a los suyos, clemencia con los vencidos, moros y cristianos, y, sobre todo, dominio de sí, que eso es la medida tan celebrada por el juglar, visible sobre todo cuando el héroe parte al destierro<sup>3</sup> y cuando se entera de la afrenta hecha a sus dos hijas y guarda silencio hasta que se posara la cólera que le

---

<sup>1</sup> Trabajo escrito con ayuda del crédito para el fomento de la investigación en la Universidad.

<sup>2</sup> *Nosotros y nuestros clásicos*, Ed. Gredos, Madrid, 1961, pp. 57-58.

<sup>3</sup> Versos 7-9.

domina.<sup>4</sup> La ejemplaridad del Cid del poema, cuyas virtudes no son inferiores a sus proezas, le distingue de los anteriores héroes castellanos o de un Roldán, víctima del orgullo por no pedir auxilio a Carlomagno al verse atacado por un enemigo mucho más numeroso, según la *Chanson* de fines del XI, que aquí debía de seguir versiones anteriores, escritas en la época prerrománica, como nuestros más antiguos cantares. Ni siquiera el engaño hecho a los judíos disminuye la ejemplaridad del héroe, que siempre pensó resarcirlos del daño y que pone a Dios y a todos los santos por testigos de que obra empujado por la más dura necesidad.<sup>5</sup>

En la época románica el Occidente se remozó, aunque la base de su cultura siguiera siendo la síntesis agustiniana de cristianismo y neoplatonismo, en la que los arquetipos o ideas ejemplares están en la mente del Verbo divino, de donde irradian a lo visible, que de ellas recibe su existencia y su perfección; por lo que al comenzar a fines del XI el florecimiento de la escolástica el ejemplarismo solía calificarse de *doctrina antiqua*. Cuando las discusiones filosóficas se centran en el XII en el problema de los arquetipos o universales, aunque Roscelindo, siguiendo a Berenguer de Tours, que seguía a Aristóteles a través de Boecio, niega su trascendencia, y Abelardo se esfuerza por conciliar realismo y nominalismo, anunciando lo que sería el realismo moderado del XIII, en la mayoría de las escuelas catedralicias se afirma la realidad de los universales.<sup>6</sup>

No sabemos cuándo llegó a nosotros la *doctrina antiqua*. Consta que nuestras escuelas y monasterios estaban entonces muy influidos por lo francés. El descubrimiento de Rafael Lapesa de que la pérdida de la *e* final fue mayor donde hubo prelados naturales de las Galias prueba muy estrechas relaciones entre la cultura eclesiástica y la lengua vulgar.<sup>7</sup> No parece por tanto temerario creer que un eco o destello de la doctrina profesada por la mayoría de los escolásticos de su tiempo hiciera al juglar dar al Cid un carácter arquetípico que no había tenido ninguno de los héroes anteriores, por lo que toma de la historia los rasgos que a él le interesan y deja los otros, como harían con la naturaleza los artistas del Renacimiento. Pero mientras en éstos la selección llevaría al alejamiento

<sup>4</sup> Verso 2826 y siguientes.

<sup>5</sup> Versos 94-95.

<sup>6</sup> F. J. Thonnard, *Compendio de historia de la filosofía*, Desclée y Cía., París-Tournai-Roma, 1949, pp. 291-303.

<sup>7</sup> R. Lapesa, *La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica en Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, C.S.I.C., Madrid, 1951, pp. 185-226.

de lo cotidiano, el ejemplarismo del *Cantar del Cid* es compatible con la atención a todo lo sensible, desde la topografía hasta la indumentaria, y con la fidelidad a la historia propia de nuestra escuela juglaresca, hasta el punto de que se diría que la unicidad del poema nace de la conjunción de realismo y ejemplarismo. Con razón pudo decir Menéndez Pelayo que en él se depura *el carácter del héroe hasta un grado de idealidad moral rarísimo en la poesía heroica*;<sup>8</sup> y Américo Castro que *la técnica de la obra consiste en ir alargando, estirando la figura central desde el plano de la experiencia al de lo extraordinario*,<sup>9</sup> que para mí es el de lo arquetípico. Tal depuración de lo tradicional, aquí el realismo y el historicismo, es propia del románico, estilo muy poco innovador, en el que plasma la cultura cristiana nacida en el siglo IV, pero que hasta entonces apenas había podido desarrollarse por la invasión de los bárbaros y, después de su conversión y del renacimiento carolingio, por las de los normandos, moros y húngaros; por eso en la arquitectura del XI y el XII aparecen los mismos elementos que en la romana, desde el arco de medio punto hasta las naves separadas por columnas, la escultura renace en el sur de las Galias de la imitación de la antigua, lo que hace dudar si el famoso sarcófago de Saint-Guilhem-le-Désert es del IV o del XII, la pintura de la época procede, a través de la bizantina, de los mosaicos y frescos que adornan las basílicas romanas desde fines del IV, y la lírica trovadoresca, que, como el primer románico, se extiende por el resto de Europa desde un arco que va del noreste de España al valle del Po, cuenta las sílabas y emplea las rimas, como hacían los poetas latinos que en la Edad Media abandonaban la métrica clásica. Hasta el ideal latino de la hombridad, fundado en la *gravitas* y en la *pietas*, en la *benevolentia* y en la *magnanimitas*, sobrevive en el Románico, como lo prueba precisamente el Cid del *Cantar*.

Al lado del ejemplarismo se difunde la estética de los números, de origen pitagórico y que la Edad Media conoció a través de Boecio, que basa la belleza en proporciones matemáticamente calculadas. Un famoso versículo de la *Sapiencia* (*Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti*, XI, 21) facilitó mucho la inserción en el pensamiento cristiano de esta estética de los números, que lo mismo nos explica las armonías

<sup>8</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Obras Completas*, XXII, C.S.I.C., Madrid, 1944, p. 271.

<sup>9</sup> A. Castro, *Poesía y realidad en el "Poema del Cid"*, en *Hacia Cervantes*, Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1957, pp. 10-11.

espaciales de la geometría que las temporales de la música, desde la de las esferas hasta la del hombre, microcosmos con la suya propia, nacida del concierto entre la voluntad y la razón y entre el cuerpo y el alma.<sup>10</sup> Bajo el influjo de tal estética la música se estudiará en el cuádrivio junto a la aritmética, la geometría y la astronomía; la arquitectura buscará las proporciones más simples y preferirá las figuras más elementales, de las que procede esa sensación de equilibrio y de serenidad, de claridad y sencillez que producen los edificios románicos; y los moralistas exaltarán la justa medida, como hace Alcuino en una de sus obras, en la que dialoga con Carlomagno del siguiente modo: **Alb.:** *Pues hay una medida en el hablar, como en el andar, que debe hacerse con compostura, sin prisa ni pausa, de modo que en todo brille la templanza de la moderación, que es una de las virtudes de las que proceden como de sus raíces las demás, entre las que se cuentan la nobleza de ánimo, la dignidad de vida, la honestidad de costumbres y la buena educación.* **Car.:** *Veo que aquel proverbio filosófico no sólo debe aplicarse a las costumbres, sino a las palabras.* **Alb.:** *Qué proverbio?* **Car.:** *“Ne quid nimis”.*<sup>11</sup>

Muchos son los críticos que han sentido ante el *Cantar del Cid* esa armonía entre lo vertical y lo horizontal, que aquí sería entre lo arquitectónico y lo cotidiano, propia del Románico. Cuando Menéndez Pelayo nos habla de *la enérgica simplicidad de la composición, que procede arquitectónicamente por grandes masas*,<sup>12</sup> o don Ramón alaba la pericia con que el juglar convirtió *el caótico montón de materiales, que la vida ofrece, en un edificio de líneas sobrias*,<sup>13</sup> la imagen subyacente es la de la basílica románica, cuyas proporciones, tan exactas y acogedoras, daban una impresión de sosiego y de seguridad.

<sup>10</sup> E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Ed. Gredos, Madrid, 1958-1959, 3 vols., y *L'Esthétique du Moyen Âge*, Editions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Lovaina, 1947.

<sup>11</sup> **Alb.:** *Nam bonus modus est in loquendo, tanquam in ambulando, clementer ire, sine saltu, sine mora, quatenus omnia medii moderaminis temperantia fulgeant, quae est una de quattuor virtutibus, de quibus caetera tanquam radicibus procedunt virtutes, in quibus est animae nobilitas, vitae dignitas, morum honestas et laus disciplinae.* **Car.:** *Intelligo philosophicum illud proverbium non solum in moribus, sed etiam in verbis esse necessarium.* **Alb.:** *Quodnam?* **Car.:** *Ne quid nimis.* (*Albini Flaci Alcuini Dialogus de Rhetorica et Virtutibus*, en *Patrologiae Cursus Completus*. . . accurante J. P. Migne, *Patrologia Latina* CI, col. 943). Debo esta cita a mi excelente amigo don Casimiro Torres Rodríguez.

<sup>12</sup> *Obras Completas*, ed. cit., XXII, p. 276.

<sup>13</sup> *Mío Cid el de Valencia*, Universidad Literaria de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Valencia, 1943, p. 54.

La observación de Chasca sobre las dos partes en que se divide casi matemáticamente el *Cantar del Cid*, desde el destierro hasta el perdón del rey y su petición de las manos de las niñas y desde este momento hasta las segundas y mejores bodas,<sup>14</sup> puede completarse dividiendo a su vez cada una en dos masas: antes y después de la toma de Valencia y antes y después de la afrenta de Corpes. La misma relación de causa a efecto que hay entre la toma de Valencia y el perdón del rey, ablandado por el éxito y riquezas del Cid, hay entre la afrenta y su apoteosis en las cortes de Toledo. También ha notado Chasca cómo en la primera mitad del poema la marcha del héroe hacia el sureste está neutralizada por las embajadas de Minaya al rey en dirección contraria;<sup>15</sup> añadamos que la ida a Valencia de doña Jimena y de sus dos hijas y el regreso de éstas desde S. Esteban de Gormaz lo son por los dos viajes del Cid, el primero a las vistas a orillas del Tajo y el segundo a las cortes.

Por debajo de este equilibrio de masas y armonía de movimientos hay otro que surge del alma del protagonista, dominada por la medida que le hace ser en todo momento dueño de sí y que, trascendiendo al poema, se refleja en su estilo, grave y sosegado. La afirmación de las excelencias de la medida por Alcuino era un resultado de la aplicación al orden moral de la estética de los números hecha por pensadores muy influidos por la doctrina agustiniana de lo *ordinatum*, *congruum*, *conveniens*, *mensuratum*, *numeratum* y *ponderosum*, en la que el platonismo se armoniza con el versículo de la *Sapiencia* que hemos citado.<sup>16</sup> La medida del Cid del *Cantar* no solo brilla al partir al destierro y al enterarse de la afrenta sufrida por sus hijas, sino en su actitud ante la niña que le ruega se aleje de la posada, en su deseo de evitar la lucha con el rey, en su clemencia con los moros, en su costumbre de aconsejarse con sus vasallos, en su manera de hablar de sus propias victorias, en el dominio de su impaciencia por ver a los suyos y finalmente en la serenidad con que recibe a sus hijas después de la afrenta.<sup>17</sup> Tal medida se extiende a otros personajes, como doña Jimena, tan pudorosa en la expresión de sus senti-

<sup>14</sup> E. de Chasca, *Estructura y forma en "El Poema de Mío Cid"*, State University of Iowa Press- Editorial Patria, S.A., Iowa City-México, 1955, p. 41.

<sup>15</sup> *Ob. cit.*, p. 52.

<sup>16</sup> P. 117 del tomo II de la primera de las obras citadas de E. de Bruyne.

<sup>17</sup> A. Castro, *Ob. cit.*, p. 11; P. Salinas, *El "Cantar del Cid", poema de la honra*, en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1958, p. 51; y E. de Chasca, *Ob. cit.*, pp. 103, 105-106 y 114.

mientos,<sup>18</sup> al constante expleo de cifras que contrastan por su modestia con las hiperbólicas de la *Chanson*<sup>19</sup> y a la preferencia, en los episodios cómicos, finamente estudiados por Dámaso Alonso, por esas irónicas insinuaciones que nunca rozan con lo caricaturesco ni lo chocarrero.<sup>20</sup>

Si la medida es un reflejo de la estética de los números, base de la música y de la arquitectura de aquella época y que también influye en lo figurativo, como luego veremos, creo que la idea del héroe medido procede de un verso del *Roland*. No voy a repetir lo mucho y bueno que don Ramón ha escrito sobre la originalidad de nuestra epopeya y lo limitado de su deuda con la francesa,<sup>21</sup> de la que proceden las series gemelas, la prolija oración de doña Jimena, el uso de *tanto* en lugar de “mucho” en enumeraciones, el de *varones* como vocativo, el de *virtudes* en plural, y expresiones como *llorar de los ojos* o *de corazón*, *compeçar de llorar*, *a guisa de varón*, *maravilloso e grant*, y quizás *en buen hora*, calcado sobre “mar” o “mare” si efectivamente éste se deriva del ablativo “mala hora” a través de “maora”;<sup>22</sup> concretamente del *Roland* vienen los *azores mudados*,<sup>22bis</sup> la importancia de la barba del protagonista,<sup>23</sup> el ángel Gabriel, mencionado seis veces en la *Chanson*,<sup>24</sup> el hemistiquio *Cavalgad, Cid* (v. 407), imitado del *Charle, chevalche* (v. 2454), también puesto en boca de un ángel, y el famoso verso, sobre el que luego volveremos, “¡Dios, qué buen vassallo, si oviessse buen señoire!” (v. 20), que reproduce el esquema sintáctico de *Deus ;quel baron, s’ouïst chrestientet!* (v. 3164), como ha hecho notar Martín de Riquer,<sup>25</sup> por lo que no debe acep-

<sup>18</sup> P. Salinas, *La vuelta al esposo*, en *Ob. cit.*, pp. 54-55.

<sup>19</sup> R. Menéndez Pidal, *Poema de Mío Cid*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1940, p. 49; A. Castro, *La realidad histórica de España*, Editorial Porrúa, México, 1954, p. 266; y E. de Chasca, *Ob. cit.*, pp. 80-82.

<sup>20</sup> D. Alonso, *Estilo y creación en el Poema del Cid*, en *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente Argentina, Buenos Aires, 1946, pp. 69-111.

<sup>21</sup> *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Argentina, S.A., Buenos Aires, 1945, pp. 34-40, y *Poema de Mío Cid*, ed. cit., pp. 33-42.

<sup>22</sup> R. Grandsaignes d’Hauterive, *Dictionnaire d’Ancien Français, Moyen Âge et Renaissance*, Librairie Larousse, Paris, 1947.

<sup>22bis</sup> Versos 31 y 139 de la *Chanson*.

<sup>23</sup> Versos 117, 970, 1843, 2308, 2353, 2414, 2605, 2930, 2943, 2982, 3122, 3503, 3654, 3712, 3954 y 4001.

<sup>24</sup> Versos 2262, 2395, 2526, 2847, 3610 y 3993.

<sup>25</sup> M. de Riquer, “¡Dios, qué buen vassallo, si oviessse buen señoire!”, en *Revista Bibliográfica y Documental*, III (1949), pp. 257-260. Me comunica M. de Riquer que en el manuscrito de Venecia en lugar de *baron* se dice *vassal*, lo que hace aun menos dudosa la dependencia del texto castellano.

tarse la corrección propuesta por Amado Alonso.<sup>26</sup> Lo que prueba que nuestro juglar no conocía la *Chanson* por haberla oído y seguido su argumento con ayuda de la mímica, sino por haberla estudiado hasta el punto de recordar versos o hemistiquios. No es extraño por tanto que impresionado por la oposición, que subraya Tuoldus, entre el arrojo de Roldán y la prudencia de Oliveros (*Rollant est proz e Oliver est sage*, v. 1093), recordada al final de la gesta cuando se nos dice que Turpín reunía ambas cualidades (*E l'arcevesque, ki fut sages e proz*, v. 3691), imaginara a su héroe templado por esa medida cuya falta se reprocha a Roldán en un verso que creo es el germen del Cid del *Cantar*:

*Mielz valt mesure que ne fait estultie* (v. 1725).

La soberbia de Roldán, esencial al poema por causar la catástrofe de Roncesvalles, es, como la desmesura de nuestros héroes de fines del X y comienzos del XI, un rasgo prerrománico que aparecería en versiones anteriores a las de Tuoldus, quien, no pudiendo dar al suyo la prudencia que hubiera evitado la derrota cristiana, critica su falta por boca de Oliveros, al que adorna, como a Turpín, con esta cualidad, que en ellos no era incompatible con el argumento. Lo que significa que nuestro juglar recibió de él, junto con la idea del héroe medido, al mismo tiempo *sages e proz*, una como melancólica incitación a seguir un camino que para él estaba cerrado por la tradición. El uso de "medido", palabra tan culta en el castellano del XII como en el del XX, para caracterizar al Cid, sólo puede explicarse por el influjo del *measure* de Tuoldus. Ello supone un arte reflexivo, *numeratum* y *ponderosum*, que hubiera dicho S. Agustín, como precisamente era el del juglar, según ha demostrado Gilman con su luminoso análisis de su uso de los tiempos verbales.<sup>27</sup>

Hay otro punto en que nuestro juglar logra plenamente lo que en Tuoldus es sólo una aspiración. El arte románico equilibra las masas alrededor de un eje, como vemos en el tímpano de Conques, en el de Beaulieu o en el del *Pórtico de la Gloria* de Santiago, centrados por el Pantocrátor, que incluso domina a las demás figuras por su tamaño, como el Cid del *Cantar*. Esta subordinación es una conquista del Románico, que antes no vemos, pues los *Siete infantes de Salas* continúa después de su muerte, hasta su venganza por Mudarra, en la *Condesa traidora* el primer matri-

<sup>26</sup> *Revista de Filología Hispánica*, VI (1944), pp. 187-191.

<sup>27</sup> S. Gilman, *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid"*, Ed. Gredos, Madrid, 1961.

monio de Garci Fernández sirve de introducción al cuerpo del relato y el *Infante don García* también acaba con su venganza por doña Sancha y no con su muerte. En el *Cerco de Zamora* hallamos por lo menos dos masas que se equilibran: de un lado Sancho II y el Cid Campeador, del otro Alfonso VI y Peransúrez, doña Urraca y Arias Gonzalo. El deseo de mantener este equilibrio, esencial al poema, cuyo dramatismo nace del choque entre las encontradas razones del primogénito y de sus hermanos, causa el indeciso final del duelo en que se decidía la culpabilidad de los zamoranos e impide al juglar decirnos por qué don Alfonso pierde el color al jurar en Burgos.<sup>28</sup>

En la *Chanson*, que empieza y termina con Carlomagno, el eje se desplaza a Roldán en el largo episodio de Roncesvalles, que es casi un tercio del poema y bastante más si prescindimos del de Baligant, interpolado con el fin de equilibrar las masas, neutralizando el episodio de Roncesvalles, centrado en Roldán, con otro en que el emir pasara al primer plano, lo que deja en medio a Carlomagno, vengador de aquél en la persona de éste. Por el contrario, la más perfecta estructura del *Cantar del Cid* no permite que su eje se desplace; hasta en las cortes las miradas de todos van hacia el Cid y no hacia el rey, deliberadamente empequeñecido desde que su conducta es condenada por los burgaleses en el verso citado.

Alrededor del Cid y no del rey, causa indirecta de su engrandecimiento al desterrarle y al pedirle las manos de sus hijas para los que luego las afrontarían, se agrupan los demás personajes, como alrededor del Pantocrátor de Santiago los símbolos de los evangelistas, los ángeles con los atributos de la pasión, los bienaventurados y los veinticuatro ancianos del Apocalipsis: a sus distintos tamaños corresponden las diferencias que descubrimos al comparar los de Minaya o Martín Antolínez con los de los moros de Castejón o Alcocer o con los de las doncellas de doña Jimena. Debemos a Hatzfeld, quien ya comparó con el Pantocrátor al Carlomagno de la *Chanson*,<sup>29</sup> comparación que estructuralmente es mucho más exacta en el caso del Cid, la observación de que Dios está visto en la epopeya a través de esta imagen, que superpone a los rasgos del Padre los del Cristo de la *παρουσία*, quizás, pensamos nosotros, bajo el influjo de la doctrina que por suponer que en el Verbo están las ideas ejemplares

<sup>28</sup> E. Moreno Báez, *Prólogo a las Leyendas épicas españolas*, Versión moderna de los poemas perdidos, por R. Castillo, Editorial Castalia, Valencia, 1956.

<sup>29</sup> H. Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, Oxford University Press, New York, 1952, pp. 3-4.



de todas las cosas le asocia a la obra de la creación. Es muy curioso que en el *Cantar*, en el que *Dios* es designado con este nombre 99 veces, 19 de ellas en exclamaciones, en las que sólo con dificultad podía llamársele de otra manera, reciba el de *Criador* 75 veces y el de *Padre* 12, mientras sólo una vez es mencionado como *Jesucristo* y 5 como *Cristus*,<sup>30</sup> forma latinizante en la que resuenan ecos de la liturgia, cuya visión gloriosa del Verbo es la plasmada por el Pantocrátor.

Rasgo estilístico que revela el deseo de subrayar la grandeza del *Cid* es la frecuencia con que se le aplican epítetos —de los que apenas si en el *Roland* encontramos 5— en que se habla de la barba de Carlomagno con valor puramente ornamental y no narrativo ni descriptivo.<sup>31</sup> Compárese tal abundancia con lo parcamente que tales epítetos se aplican en el *Cantar* a otros personajes; apenas si a Martín Antolínez se le distingue con 8, en que la alabanza incluye el recuerdo de su condición de *burgalés*, y al obispo don Jerome con 4 en que se le menciona como *coronado* o tonsurado.<sup>32</sup>

Dos características de la pintura románica que refleja el estilo del *Cantar del Cid* son los gruesos trazos de su dibujo, comparable al predominio de los sustantivos sobre los adjetivos, notado por Gilman,<sup>33</sup> y la falta de perspectiva o profundidad, aquí producida por la ausencia de oraciones subordinadas, ya señalada por Dámaso Alonso;<sup>34</sup> todo en el *Cantar* está en primer plano, de cuya tiranía tanto la pintura como la poesía se esforzaron por librarse en la época gótica, sin que entre nosotros lo lograran plenamente hasta que en el XVI es racionalizada la tercera dimensión y la lengua se flexibiliza con el estudio y la imitación de los autores clásicos.

Hemos visto cómo el *Cantar* refleja las ideas dominantes en la Europa del XII, igual que la música o las artes plásticas. El ejemplarismo o *doctrina antiqua* nos explica la aparición de un héroe arquetípico, cuyas virtudes contrastan con la rudeza de los de fines del X o comienzos del XI, mientras la estética de los números, adoptada por los neoplatónicos, es la raíz de la medida que caracteriza al protagonista, que centra el poema, como el Pantocrátor los tímpanos de aquella época, sin que su

---

<sup>30</sup> V. R. B. Oelschläger, *Poema del Cid in Verse and Prose*, Newcomb College, Tulane University, New Orleans, 1948, pp. 81, 75, 104 y 93.

<sup>31</sup> Versos 970, 2308, 2353, 2605 y 3654.

<sup>32</sup> V. R. B. Oelschläger, *Ob. cit.*, pp. 69 y 74.

<sup>33</sup> S. Gilman, *Ob. cit.*, p. 84.

<sup>34</sup> D. Alonso, *Ob. cit.*, pp. 71-78.

eje se desplace, como el del *Roland*, cuyo estudio permitió evitar sus defectos y desarrollar lo en él sólo sugerido. Si el juglar de Medinaceli amplió el escenario del *Cantar* e intensificó su dramatismo al introducir la afrenta de Corpes y las cortes de Toledo,<sup>35</sup> a él le deberíamos el estiramiento de la figura del Cid *desde el plano de la experiencia al de lo extraordinario*, como dice Castro,<sup>36</sup> y la felicísima conjunción de realismo y ejemplarismo; aunque no podamos probar que a ello fuera ajeno el juglar de Gormaz, mucho más verista, cabe al otro la gloria de haber logrado entre ambas tendencias el perfecto equilibrio en que se fundamenta la unicidad del *Cantar del Cid*<sup>37</sup>.

ENRIQUE MORENO BÁEZ

*Universidad de Santiago de Compostela*

---

<sup>35</sup> R. Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*, E.D.H.A.S.A.. Barcelona. 1963, p. 161.

<sup>36</sup> *Ob. cit.* en la nota 9, pp. 10-11.

<sup>37</sup> Después de entrado en prensa este trabajo llega a mis manos el de T.S. Tómov, *La Chanson de Roland et le Poème du Cid (à propos de la question des contacts littéraires romans)*, en el *Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté de Philologie*, LIX, 2, pp. 337-370, con cuyas conclusiones no he podido lucrarme.