

ARTÍCULOS



## LA LENGUA DE LA POESÍA ÉPICA EN LOS CANTARES DE GESTA Y EN EL ROMANCERO VIEJO

El mismo enunciado del tema habla ya de dos ciclos sucesivos de producción, que cubren en total un largo período de actividad literaria. Entre la época en que se compuso el más antiguo poema conservado, el *Cantar de Mio Cid*, y aquélla en que se publicaron las primeras colecciones amplias de romances viejos median más de cuatrocientos años. Cuatro siglos en que los cambios experimentados por la lengua española fueron radicales. En el siglo xii el castellano era un dialecto románico recién constituido, pujante, pero inseguro, carente de la fijeza que sólo un prolongado cultivo literario llega a proporcionar. Hacia 1550, cuando se imprimen en Amberes los *Cancioneros de Romances* y en Zaragoza la *Silva de Romances*, el castellano, ya lengua española, había llegado a su madurez. El período áureo de su literatura había empezado muy poco antes con Garcilaso, Boscán, los Valdés y Guevara. Y a lo largo de esos cuatrocientos años de recorrido, estaba la labor de creación y de progresiva disciplina operada por los poetas de clerecía, Alfonso el Sabio, don Juan Manuel, los prehumanistas del siglo xv, la *Celestina*. . . Hablar de los estados de lengua que se manifiestan en los cantares de gesta y en el Romancero viejo equivaldría a hacer una historia de la evolución total de la lengua española desde apenas acabado el período de orígenes hasta iniciarse el de plenitud. No voy a intentar aquí semejante cosa. Me limitaré a señalar aquellos rasgos en que gestas y romances se apartan de la lengua común.

La primera pregunta que hemos de hacernos se refiere a la pureza de los textos conservados. La producción épica y romancística nos ha llegado en textos compuestos casi siempre en fechas muy anteriores a las de las copias o impresiones. También varía el lugar. El *Cantar de Mio Cid*, compuesto hacia 1110 en tierras de San Esteban de Gormaz y refundido hacia 1140 en las de Medinaceli, sólo se conserva en la copia hecha por Per Abbat, no sa-

bemos dónde, en 1307.<sup>1</sup> El *Roncesvalles*, castellano o muy castellanizado en su lengua original, está copiado por un navarro del siglo xiv, probablemente cien años posterior a la composición de la obra.<sup>2</sup> Sabemos que en 1444 se cantaba ya la muerte del adelantado Diego de Ribera ante los muros de Álora, muerte ocurrida en 1434; así lo indica Juan de Mena en su *Laberinto* (estr. 190), al llamar a Álora "la villa non poco cantada". Pero el romance fronterizo "Álora la bien cercada" no fue recogido sino por pliegos sueltos y copias del siglo xvi.<sup>3</sup> Y el más viejo de los romances fronterizos, el que empieza "Cercada tiene a Baeza / ese arráz Audalla Mir"; hubo de ser compuesto en 1368 o muy poco después; pero sólo se ha conservado en la versión que da Argote de Molina en 1588.<sup>4</sup> Doscientos veinte años de transmisión no documentada en este caso; unos doscientos o ciento setenta en el del *Cantar de Mio Cid*; alrededor de un siglo en el del *Roncesvalles* o en el del romance "Álora la bien cercada". En ese período de variable duración, los textos no han permanecido fieles a versiones únicas e intangibles.

La peculiaridad de las gestas y romances viejos, como la de toda poesía tradicional, consiste precisamente en esa transmisión fluida en que tanto ha insistido Menéndez Pidal.<sup>5</sup> Cada recitador introduce variantes, unas veces por defecto de memoria, otras por gusto, con provecho o daño para la obra según las condiciones artísticas que tenga el espontáneo colaborador. La segunda gesta de los Infantes de Salas figura como parte del relato histórico en dos crónicas del siglo xiv, la *General* de 1344 y una Interpolación

<sup>1</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, "Dos poetas en el *Cantar de Mio Cid*", en el volumen *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, 1963.

<sup>2</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, "Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII", *Rev. de Filología Española*, iv (1917), p. 194; J. Horrent, *Roncesvalles*, París, 1951, p. 64, sitúa la composición del poema en la segunda mitad del siglo XIII.

<sup>3</sup> F. WOLF y C. HOFMANN, *Primavera y flor de romances* (tomos VIII y IX de la *Antología de poetas líricos castellanos* de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, Madrid, Hernando, s. a.) núm. 79°.

<sup>4</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, Apéndice I a la *Primavera y flor de romances*, núm. 18.—Para la fecha del romance, véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, s. a., pp. 73-74.

<sup>5</sup> Cf. su *Romancero hispánico. Teoría e historia*, vol. I, 1953, pp. 40-49, y su *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 1957, pp. 360-372.

de la *Tercera Crónica General*; en ambos textos<sup>6</sup> la prosificación es mínima, y fragmentos enteros de la gesta se transcriben verso tras verso a renglón seguido. Pues bien, las dos versiones divergen en numerosas variantes, que si unas veces atañen al contenido, en otras ocasiones alcanzan sólo a la expresión. De estas últimas, las hay que se apartan en haber elegido distinta fórmula prefabricada: donde la Interpolación dice

Fijo Suer Gonçalez, *cuerpo tan leale,*

la Crónica de 1344 prefiere

Fijo Suero Gonçalez, *cavallero de prestar.*

Pero junto a la variante fraseológica hay la puramente lingüística: la Interpolación ofrece el nombre apocopado ante el patronímico, "Suer Gonçalez"; la Crónica de 1344 usa la forma plena, "Suero Gonçalez", con gusto menos a la antigua. Igual criterio preside el uso de *por esto en arriba* y *asmar* en la Interpolación, frente a los más modernos *por aquesto* y *creer* de la Crónica; pero los términos se invierten cuando la Crónica da *ardimente*, arcaico, y la Interpolación su sinónimo *agudeza*. Las variantes de estas dos versiones, contemporáneas una de otra, reflejan en muchos casos la alternancia de usos que contendían en la lengua corriente de la época; otras veces obedecen al mayor o menor respeto con que ha sido tratado el impreciso texto tradicional.

Ese respeto fue siempre escaso durante la Edad Media, incluso en la transmisión escrita. Cada copista modernizaba, eliminaba formas, palabras o construcciones del original anticuadas en el tiempo de la copia. El único manuscrito que poseemos del *Cantar de Mio Cid* muestra que ni siquiera las rimas se salvaron de la modernización: la copia de Per Abbat ofrece *fuert, muert, aluen, Huesca, Vermu(d)ez*, donde la asonancia exige que el original dijera *fuort, muort, aluón, Huosca, Vermudoz*, o si se quiere, *fort, mort, alón, Hosca*.<sup>7</sup> Quizá hayan desaparecido en las copias otros dialectalismos no castellanos que pudo tener el original del poe-

<sup>6</sup> Publicados por R. MENÉNDEZ PIDAL, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951, pp. 205 ss.

<sup>7</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, I, 1908, pp. 142-146, y III, 1946, *Adiciones*, pp. 1191-1196. Cf. también sus *Orígenes del español*, § 24<sup>o</sup>.

ma, compuesto fuera del primitivo solar de Castilla. Un documento del siglo XII procedente también de la Extremadura soriana tiene *l* en *fillo*, frente a la solución castellana *fijo*, única usada en el Cantar.<sup>8</sup> De todos modos la cantidad de rasgos viejos y dialectales es tan grande en el poema, que basta para situarlo en una época anterior al siglo XIII, y en una región no castellanizada por completo.

De manera análoga los romances viejos, no obstante habernos llegado en pliegos sueltos posteriores casi todos a 1525, o en colecciones que datan de 1547 en adelante, responden al estado lingüístico propio del siglo XV: frecuente conservación de la *f*- inicial ("con un *falcón* en la mano", "Rey que no *face* justicia"), junto a la *h* aspirada (*holgar*, *hijo*); *reptar*, *niepto*, con mantenimiento de la *p*; muy repetidos, *non* y *vos* átono ("¿De que *vos* reís, señora? ¿de qué *vos* reís, mi vida"); desinencias *vayades*, *iredes*, *mostredes* junto a *vais*, *hallarés*, *hayáis*; presente *ides* ("Caballero, si a Francia *ides* / por Gaiferos preguntad"); perfecto apocopado *fiz* ("Y por más te honrar, Mahoma, / cabeza de oro te *fiz*"); *sí* por *así* en oraciones optativas ("No *vayades* allá, hijo, / *sí* mi maldición os venga"); concesivas con *maguera* ("Maguera pequeño, el niño / bien entendido lo ha"); abundancia de artículo con posesivo ("Bien *vengades*, *los mis hijos*"; "Con toda *la su* compañía"; "mandastes *las vuestras tierras*", etc.); mucho subjuntivo por imperativo ("Callede*s*, la mi señora", "Callase*s* tú, doña Sancha", "Digáde*s*me, veladores, / digáde*s*me la verdad"). Se desconoce el tratamiento de *vuestra merced*: sólo están vigentes *tú* y *vos*, aunque en un ejemplo excepcional se salude al rey con la fórmula "Mantenga Dios *a tu alteza* / y a tu corona real". Por cierto, ese saludo con *manténgate* o *mantengaos Dios*, muy repetido en el Romancero viejo, parecía inaceptable para el Escudero del Lazarillo:

"Acuérdome que vn día deshonrré en mi tierra a vn official y quise poner en él las manos, porque cada vez que le topaua me dezía: 'Mantenga Dios a vuestra merced'. 'Vos, don villano ruyn, le dixé yo, ¿por qué no soys bien criado? ¿Mantenga os Dios me aveys de dezir, como si fuesse quien quiera?' (ed. Alcalá, 1554, fol. 33).

<sup>8</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Gid*, III, Adiciones, p. 1197.

No todos los arcaísmos proceden de los textos originales. A veces han sido introducidos más tarde: así los versos

que los moros de Moclín / corrido vos han la ribera,  
robado vos han el campo / y llevado vos han la presa.<sup>9</sup>

es lo más probable que en un principio dijeran "corrido os han" y "llevado os han", junto a "robado vos han el campo", según lo reclama la medida de los respectivos octosílabos; pero un recitador o copista de gusto arcaizante uniformó el vos con menoscabo de la métrica. La restauración artificial tuvo creciente fortuna a lo largo del siglo xvi, hasta dar origen a la *fabla* de tantos romances tardíos y tantas comedias de Lope y sus seguidores.

\*

\*

\*

La épica es género poético de carácter muy especial. Aunque haya nacido con fines noticieros, bajo el apremio de circunstancias presentes en el momento de la creación, con el transcurso del tiempo se convierte en poesía del pasado. Esta actitud retrospectiva sitúa en un pretérito cada vez más lejano hechos que se transforman en hazañas ejemplares, realidades que se elevan hasta el nivel del mito. Lo particular histórico se va esfumando, mientras se destaca progresivamente su esencia más general y duradera, el símbolo en potencia. Dado este proceso, la actitud de los poetas tiene que ser forzosamente idealizadora, y ello condiciona el tipo de lenguaje preferido. No será el lenguaje trivial, práctico, del coloquio diario, sino un tipo de expresión ennoblecida, estilizada. Vocablos como *perro*, *izquierdo* y *pobre* formaban parte del léxico español más antiguo, patrimonial; pero el *Cantar de Mio Cid* los evita, apegado a los menos vulgares *can*, *sinistro* y *menguado*: "por siempre vos faré ricos, que non seades menguados". Los romances viejos usan *doliente* con más frecuencia que *enfermo*, preferido por Juan de Valdés;<sup>10</sup> *doliente*, más arcaico o más culto, respondía mejor a la necesidad de ambientar escenas situadas en un antaño cada vez más remoto.

<sup>9</sup> *Primavera y flor de romances*, 77°.

<sup>10</sup> "Si tengo de dezir *doliente*, digo *enfermo*" (*Diálogo de la lengua*, ed. Montesinos, Glás. Cast., 1928, p. 144).

El duradero arraigo de los poemas en la tradición era importante manantial de arcaísmos. Vivían aferrados secularmente a la memoria de recitadores u oyentes, que según acabamos de ver, sólo en parte modernizaban su lenguaje: se conservaban, pues, multitud de rasgos propios de la época de composición, que a veces se perpetuaban en las creaciones posteriores. Usos desaparecidos desde siglos atrás en la lengua corriente se mantenían en la recitación de viejos poemas que seguían en boga; así podían pasar a las refundiciones de que esos poemas fueran objeto, e incluso contagiarse a poemas nuevos. El lenguaje épico es una cadena cuyos eslabones están forjados en épocas muy diversas. El arcaísmo se convierte en licencia poética del género o en fórmula estereotipada, y puede alcanzar una libertad de aplicación y un uso sistemático que nunca tuvo mientras fue práctica espontánea del habla diaria.

El ejemplo más representativo y conocido es el de la *-e* final en las rimas. La recitación de gestas y romances conservaba la vocal final latina de *mortalidade*, *ciudade*, *braçale*, *alçare*, *preguntare*, *señore*, *emperadore*, *razone* y sus similares, que de este modo podían ser asonantes de *sangre*, *grande*, *sacastes* o de *pendones*, *varones*, etc. En series de asonantes así constituidas entraban también palabras o formas que no tenían *-e* final etimológica, pero que la recibían como licencia habitual de las rimas; así *están*, *son*, *allá* pasaban a *estane*, *sonne*, *alláe*, y *dirá*, *tomó* aparecían como *dirade*, *tomove*. La *-e* final se halla escrita en unos textos, como el *Roncesvalles*, el fragmento de los Infantes de Salas inserto en la Interpolación de la *Tercera Crónica General*, y en muchas versiones de romances impresas en el siglo xvi. Otros textos, como el *Cantar de Mio Cid*, la transcriben sólo excepcionalmente o la omiten por completo, aunque las rimas la exijan. En la tradición romancística moderna parece que la *-e* final seguía pronunciándose en Andalucía hace un siglo; entre los judíos sefardíes subsiste en la actualidad.<sup>21</sup> Esta extraña práctica halló la explicación oportuna en los estudios de Menéndez Pidal sobre el español de los siglos x y xi.<sup>12</sup> En la época de las *Glosas Emilianenses* y *Silenses* la *-e* final latina subsistía con firmeza: lo normal entonces era decir *salbatore*, *onore*,

<sup>21</sup> Cf. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, I, pp. 108-113.

<sup>22</sup> Cf. "La forma épica en España y en Francia", *Rev. de Filol. Esp.*, xx (1933), pp. 345-350; *Cantar de Mio Cid*, III, 1946, pp. 1177-1184; *Romancero hispánico*, I, 116-121.

*mandatione, fere, aketare, señale*, y sólo raramente en proclisis *tal, nafregar s'an, tardar s'an*. En el siglo XI se extiende la pérdida de la *-e* final tras *r, l, s, z, d*, y la vacilación entre *heredade* y *heredad, hortale* y *hortal, pane* y *pan* origina ultracorrecciones como *kede* por *ked* 'que', *matode* por *matod* 'mató', *bédene* por *veden* 'ven'; el último ejemplo de estas ultracorrecciones en documentos notariales es, hasta ahora, un *estane, stane*, repetido en una escritura ovetense de 1114. La poesía épica, que ya entonces debía de cantar las gestas de los condes castellanos, de los Infantes de Salas y acaso la muerte de Sancho II ante los muros de Zamora, aprovechó para sus rimas las facilidades que el uso lingüístico general le brindaba. Y cuando, a partir de fines del siglo XI, la lengua corriente amplió la pérdida de la *-e* final a casos como *part, mont, allend, fizist, noch, nuef*, y eliminó durante el XII los últimos restos de *pace, biene, andadore, Madrیده*,<sup>23</sup> las rimas de la épica siguieron atenuadas a las viejas normas, que se convirtieron en licencias poéticas cómodas para los juglares. Así el *Roncesvalles* ofrece en el siglo XIII la *-e* etimológica en las rimas con igual regularidad que las *Glosas* de hacia 950, y añade *-e* paragógica en *dirade, conseyarade*, iguales al *matode* atestiguado en 1044. El uso perdura en el Romancero viejo, y aun lo adoptan producciones más recientes al hacerse tradicionales. Dado el tenaz conservadurismo del romancero judeo-español, no sorprende encontrar en él rimas como *voluntade, finare, mare, calcañale, reale*; pero sí que el romance morisco "Por la calle de su dama / se pasea el moro Zaide", precedente de los bien conocidos con que Lope de Vega disfrazaba sus amores con Elena Osorio, asuene *tempestade* con *sale, hablarle* y *Zaide*.<sup>24</sup> Después de 1588, cuando hacía quinientos años que la *-e* final de *heredade, voluntade* había quedado fuera del habla general, la tradición artística romanceril acuñó un *tempestade* cuya versión originaria no la tenía. No nos admiremos demasiado: la métrica, la recitación y el canto francés conservan la *-e* enmudecida en la pronunciación corriente desde hace siglos.

\* \* \*

<sup>23</sup> Véase mi estudio sobre "La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II (1951), pp. 204-206.

<sup>24</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, "Romancero judío-español", en *Los romances de América y otros estudios*, 1943 (Col. Austral, 55), pp. 146, 150, 157, 160, 165, etc.

La epopeya tradicional, para cumplir su cometido de ennoblecer el pasado, necesita que los seres y cosas que en ella aparecen estén dotados de cualidades en grado de excelencia; necesita además acompañar sus nombres con la mención de un rasgo descriptivo o identificador. A estas exigencias responde el empleo de epítetos rituales. Los que se encuentran en los poemas tradicionales de la Edad Media no pueden competir en belleza y plasticidad con las fórmulas homéricas; pero las aposiciones *Alde la Bele*, *Babyloine la grande*; *clere Espaigne la bele*, *Bavieca el corredor*, *Castiella la gentil*, *Valengia la clara* responden a iguales móviles que en la *Iliada* "Aquiles el de los pies ligeros" o "la Aurora de los dedos de rosa": el ser u objeto nombrado con su nombre propio queda proclamado por antonomasia poseedor de una cualidad relevante. El artículo individualiza al adjetivo, presentándolo como solamente aplicable a un ente único: Alda es la bella por excelencia; Bavieca, el caballo reconocido como sin par en la carrera. La lengua diaria ha usado y usa con cierta parquedad estas construcciones, orientándolas a una finalidad especificativa en muchos casos (*Castilla la Nueva*, *Santa María la Antigua*, en contraste con *Castilla la Vieja*, *Santa María la Nueva*), aunque las emplee también en la ponderación (*Pedro el Cruel*, *Isabel la Católica*).<sup>15</sup> El lenguaje épico las prodiga con valor ponderativo, tanto en las gestas como en el Romancero: recordemos de éste *Górdoba la llana*, *Castilla la bien nombrada*, *Valladolid la rica*, *don Cuadros el traidor*, *Francia la natural*, *Durandarte el galán*;<sup>16</sup> en cambio las usa poco en especificaciones (*Alfonso el castellano*, *Cid* 495).

Otros tipos de aposición son los que sitúan tras el nombre propio un sustantivo común precedido de artículo: *Cordres la cilet*, *Carlemagne le rei*, *Burgos la casa*, *Atiença las torres*, *Paris la ciudad*, *Carlos el emperante*. En lugar del artículo podía aparecer un demostrativo ("don Gozimás *aquell* varón" en la *Vida de Santa María Egipcíaca*; "París *esa* ciudad" en el Romancero), por lo que Menéndez Pidal supone "cabo Burgos *essa* villa" en el *Cantar de Mio Cid*.<sup>17</sup> En la lengua general estas construcciones no han prevalecido, desterradas por otras concurrentes: *el emperador Carlos*,

<sup>15</sup> Cf. "Sobre las construcciones con sola su figura, *Castilla la gentil* y similares", en *Iberida*, 1961, pp. 88-95.

<sup>16</sup> *Primavera*, núms. 19, 36, 39, 150, 164, 165.

<sup>17</sup> *Cantar de Mio Cid*, I, pp. 312-313.

o *la ciudad de Burgos*. Fuera de la épica, *Tarsiana la infant* o *Teodor la donzella* apenas rebasan el siglo XIII; en cambio duran con gran pujanza en gestas y romances hasta el siglo XVI, y no sólo con artículo, sino con demostrativo. Se trata, a todas luces, de un arcaísmo sintáctico que servía de comodín para llenar el verso, facilitar rimas, dar variedad a reiteraciones del nombre propio —mencionado escuetamente la vez primera y repetido luego con la aposición: “cuando entraba por Toledo, / por *Toledo esa ciudad*”— y sobre todo para acentuar el carácter formulario, ritual, consagrado, de la expresión épica.

\*  
\*                      \*

Pero en la épica no hemos de ver sólo tradición y hieratismo; junto a ellos se daban histrionismo y vivificación. Era preciso animar el relato, lograr que el auditorio imaginara como presentes los personajes y hechos de que se le hablaba. En otra ocasión he estudiado cómo los juglares aprovechaban la función señaladora del demostrativo con fines actualizadores y de evocación, empleándolo con preferencia al artículo, menos eficaz.<sup>26</sup> Razones parecidas favorecieron una especial libertad en el uso de los tiempos verbales.

En toda narración extensa hay el peligro de que los hechos, enhebrados en el hilo de su acontecer, se sucedan con monotonía abrumadora. Para evitarlo, puesto que todos son pretéritos, no hay más remedio que variar el punto de mira, presentándolos desde diferentes distancias y con distintas perspectivas. Desde la antigüedad grecolatina se reconocía que la *translatio temporum*, sustituyendo formas verbales de pasado por otras de presente, era un procedimiento recomendable para vivificar el relato. Los poetas medievales sabían y practicaban este recurso con frecuente vaivén:

Esto la niña *dixo e tornós* pora su casa.  
Ya lo *vede* el Cid que del rey non avíe gracia.  
*Partió*s de la puerta, por Burgos *aguijava*,  
*llegó* a Sancta María, luego *descavalga*,  
*fincó* los inojos, de coraçón *rogava*

(*Cid*, vv. 49-54)

<sup>26</sup> Cf. “Del demostrativo al artículo”, en la *Nueva Rev. de Filol. Hispánica*, XV (1961), pp. 36-44.

Igual en el Romancero:

¡ Santa Fe, cuán bien *pareces* / en los campos de Granada!  
 que en tí *están* duques y condes, / muchos señores de salva;  
 en tí *estaba* el buen Mestre / que *dicen* de Calatrava,  
 este a quien *temen* los moros, / *esos* moros de Granada,  
 y aquese que los *corría* / picándolos con su lanza...  
 y *después de bien corrida* / *da* la vuelta por Granada.

(*Primavera y Flor de Romances*, 89°).

Los cambios de enfoque eran muy variados, pero no caprichosos. Stephen Gilman ha hecho patente que en el *Cantar de Mio Cid* responden a un sistema estilístico peculiar, en el que intervienen diversos factores: significado de cada acción o acaecimiento en el desarrollo de los hechos; sujeto protagonista o secundario, individual o colectivo; clase de la acción verbal; contenido semántico del verbo, etc.<sup>19</sup> Seguramente ese sistema diferirá del que pueda descubrirse en el *Rodrigo* o en los romances juglarescos de mayor extensión. Pero sin que sea obstáculo a la existencia de leyes privativas para cada creación o refundición, hay que reconocer que también se dan procedimientos comunes. En el Romancero tradicional la incesante cooperación anónima, introductora de variantes, y la contaminación de unos romances a otros, acentúan el carácter comunal.<sup>20</sup>

Los juglares hacían con la situación y desarrollo temporales de los hechos lo que los operadores de cine hacen hoy con imágenes y espacios mediante el juego de primeros planos. Una pasajera identificación del momento en que la acción había ocurrido con el momento en que se recitaba el relato, permitía mostrar lo pasado como futuro:

Exa ora el buen rey oit lo que *dirade*  
 (*Roncesvalles*, 33)

Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que *dirá*  
 (*Primavera*, 153°).

<sup>19</sup> *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid»*, Madrid, 1961.

<sup>20</sup> Véanse L. SPITZER, "Stilistisch-Syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen", en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXV (1911), pp. 192-230 y 257-308, y JOSEPH SZERTICS, *El uso de los tiempos verbales en el Romancero viejo*, excelente tesis doctoral aprobada en la Universidad de Madrid, 1962.

Sin salir del pretérito, cabía enunciar los hechos situándolos en la absoluta objetividad de su acaecer, sin conexión alguna con el momento presente: para eso estaban las formas del pretérito indefinido. Cabía también valerse del imperfecto para acompañar el desarrollo de las acciones y describirlas en su duración. O, usando el perfecto compuesto, darlas como inmediatas al presente, o como subsistentes en sus consecuencias. Los saltos de una perspectiva a otra eran incesantes:

Mío Cid de lo que *vidié* mucho *era* pagado:  
 infantes de Carrión bien *an cavalgado*.  
*Tórnanse* con las dueñas, a València *an entrado*;  
 ricas *fueron* las bodas en el alcáger ondrado.

(*Cid* 2245-2248).

Si mucho *madruga* el rey, / el conde no *dormía*, no;  
 el conde *partió* de Burgos / y el rey *partió* de León.  
*Venido se han* a juntar / al vado de Carrión,  
 y a la pasada del río / *movieron* una quistión...

(*Primavera* 16°, vv. 19-26)

Como Rodrigo esto *oyó* / aprieta *pide* el caballo;  
 con una voz alterada / contra el rey así *ha hablado*...  
 ...En diciendo estas palabras / *salido se ha* del palacio;  
 consigo se los *tornaba* / los trescientos hijosdalgo.  
 Si bien *vinieron* vestidos, / *volvieron* mejos armados,  
 y si *vinieron* en mulas, / todos *vuelven* en caballos.

(*Primavera* 29°).

Hasta los pluscuamperfectos, atados por su significación esencial de prioridad respecto a un pasado, entraban en el caleidoscopio gracias a la agilidad mental del poeta. La imaginación del juglar no llevaba el mismo paso que los hechos contados. Mientras en la sucesión de acciones el momento *n* precedía al momento *o* y éste al *p* o *x*, el poeta saltaba de *n* a *x* y desde *x* veía como anteriores a *o* y *p*, por lo que los representaba en pluscuamperfecto:

*Cavalgó* Minaya, el espada en la mano... ,  
 a los que *alcança* valos delibrando.  
 Mío Cid Roy Daz, el que en buen ora nasco,  
 el rey Fáriz tres golpes le *avié dado*;  
 los dos le *fallen* y el únol *ha tomado*.

(*Cid*, 757-761).

Las palabras no son dichas, / la carta camino va:  
mensajero que la lleva / dado la había a su padre.

(Primavera, 30 a).

Igual movilidad se encuentra en narraciones medievales francesas, bien sean canciones de gesta, poemas cortesés o relatos de carácter más popular.<sup>21</sup> Esa movilidad es mucho mayor que la que hoy se permitiría cualquier novelista o historiador, pero en los casos que hemos examinado hasta ahora no supone libertad contraria a los valores significativos propios de cada tiempo verbal. Ahora bien, la distribución de funciones entre las formas temporales de la conjugación era en la Edad Media mucho menos tajante que ahora. *Canté* podía ser pretérito absoluto, esto es, indefinido, o perfecto; por eso no hay distinción formal en *Mío Cid* entre "Vos agora llegastes" y "nos viniemos anoch". El tiempo *cantara*, *dixiera* conservaba el significado de pluscuamperfecto de indicativo, esto es, el etimológico heredado de *amaveram*, *dixeram*: tras una victoria en que ha obtenido rico botín

alegre era el Cid e todas sus compañías,  
que Dios le ayudara e fiziera esta arrancada.

(Cid, 1157-8).

Pero con gran frecuencia, sobre todo en el Romancero, se emplea como simple pasado, conforme ocurre en gallego y portugués:

Allí hablara el buen rey, / su gesto muy demudado...  
El conde le respondiera / como aquel que era osado...

(Primavera, 16º).

—Esa guirnalda de rosas, / hija ¿quién te la endonara?  
—Donómela un caballero / que por mi puerta pasara,  
tomárame por la mano, / a su casa me llevara...

(Ibíd. 144º).

<sup>21</sup> WALTHER VON WARTBURG, *Évolution et structure de la langue française*, 1934, p. 83.

Nos queda por ver uno de los giros más peculiares del Romancero en el empleo de los tiempos verbales: cuando las palabras de los personajes se reproducen en discurso directo, frecuentemente encontramos en ellas el imperfecto o el condicional donde serían normales el presente o el futuro. Así el caballero Durandarte, a la hora de morir, dice a su amada Belerma, ausente en la dulce Francia:

No me pesa de mi muerte / aunque temprano me llama,  
mas pésame que de verte / y de servirte *dejaba*...

(*Ibid.* 181°).

Véase el diálogo entre Abenámbar y el rey don Juan:

—... Por tanto pregunta, rey, / que la verdad te *diría*.

—Yo te agradezco, Abenámbar, / aquesa tu cortesía.

¿Qué castillos *son* aquellos? / ¡Altos *son* y *relucían*!

—El Alhambra *era* señor, / y la otra la mezquita;

los otros los Alixares, / labrados a maravilla.

El moro que los *labraba* / cien doblas *ganaba* al día,

y el día que no los *labra* / otras tantas se *perdía*.

El otro es Generalife, / huerta que par no *tenía*...

Y cuando el rey castellano pide por esposa a la codiciada capital de los moros, Granada contesta:

Casada *soy*, rey don Juan, casada *soy*, que no viuda;  
y el moro que a mí me *tiene* muy grande bien me *quería*.

Se ha atribuido este uso del imperfecto a la facilidad que las terminaciones *-aba* e *-ía* daban para las rimas, y es cierto que en muchos romances juglarescos y en los cronísticos del siglo xvi abundan ejemplos donde es preciso admitir tal causa. Pero el imperfecto se da también fuera de las rimas, y es muy discutible que éstas sean el único punto de partida; también podría pensarse que el discurso directo adoptó por contagio el tiempo del relato. De todos modos es preciso reconocer que los poetas del Romancero, al menos en estos ejemplos insignes, no usaban el imperfecto buscando simplemente asonantes facilitones ni obedeciendo sin más a la inercia contaminadora, sino con evidente sentido artístico del len-

guaje. Intuyeron que el imperfecto por presente desrealiza palabras y hechos, colocándolos en una atmósfera indecisa entre lo actual y lo caducado o lo que no llega a ser. Con el "dejaba" del romántico Durandarte, el inminente cumplimiento de un destino inexorable parece perder crudeza. Con el "relucían" del romance de Abenámar, los palacios granadinos quedan flotando entre la realidad y la ilusión, envueltos por neblinas de ensueño.<sup>22</sup>

\*  
\*            \*  
\*

El verbo *haber* no era en la Edad Media ni aún en el siglo XVI un auxiliar totalmente vacío de significación propia. Conservaba usos transitivos en que valía como 'tener', 'obtener' o 'conseguir'. Esto permitía que su construcción con participios no siempre fuese en tiempos compuestos: *haberos vengado* podía no significar la acción perfecta, sino tener el sentido de 'llegaros a vengar, lograr vengaros', con levisimo matiz de diferencia respecto al simple 'vengaros'. Todavía en *La vida es sueño* calderoniana, Rosaura dice que el cielo la ha llevado ante la torre de Segismundo

para haberme consolado,  
si consuelo puede ser  
del que es desdichado, ver  
otro que es más desdichado.

No es de extrañar, pues, que el lenguaje épico ofrezca muestras de este uso general. En el *Cantar de Mio Cid*, el verso "de todo conducho bien los ovo bastidos" no contiene pretérito anterior; equivale a 'los logró abastecer' o, sencillamente, 'los abasteció' de los víveres necesarios para el camino. La estrecha proximidad de sentido entre estas construcciones y los tiempos simples corres-

<sup>22</sup> Otras explicaciones del imperfecto en el romance de Abenámar pueden verse en KARL VOSSLER, *Algunos caracteres de la cultura española*, Buenos Aires, 1946 (Col. Austral, 270), p. 21 (de la *Carta española* a Hugo, von Hofmannsthal, 1924); STEPHEN GILMAN, "The imperfect tense in the *Poema del Cid*", en *Comparative Literature*, VIII (1956), pp. 291-292; y en diversos estudios de LEO SPITZER (*Zeitschrift für Rom. Philol.*, XXV, 1911, mencionado en la nota 20; *Die neuen Sprachen*, XXXIV, 1926, pp. 506-514; y *Asomante*, 1945). Sobre el imperfecto desrealizador, véase SAMUEL GILI GAYA, *Imitación y creación en el habla infantil*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 1961, pp. 30-31.

pondientes permitió a los poetas de gestas y romances emplear la perífrasis de *haber* + participio como variante estilística de aquellos. Así en el *Rodrigo*, v. 604:

En priessa se vio el rey e a Diego Laynez *ovo buscado*.

es decir 'buscó'. Y en el *Romancero* (*Primavera* 61a):

"Comenzaldo vos, señor, yo os *habré bien ayudado*" (= 'os ayudaré')  
 "Y con ellos ganaré para *haberos bien pagado*" (= 'para pagaros').

Establecida la ecuación cuando los participios eran de verbo transitivo, el lenguaje épico la extiende a verbos intransitivos, cosa inusitada en el español común:

"Quando quiso tomar la sopa, la calentura *ovo llegado*" (= 'llegó').  
 (*Rodrigo*, v. 619).

"Con todas estas desdichas a Sevilla *hube llegado*" (= 'llegué')  
 "Dí de espuelas a mi mula, en Sevilla me *hube entrado*" (= 'entré')  
 (*Primavera*, 65°).

Esta libertad es una de las muchas que se toma el lenguaje épico con las perífrasis verbales. *Haber de* + infinitivo aparece repetidamente sin sentido de obligación o necesidad. Este es muy problemático en el *Cantar de Mio Cid* cuando se cuenta cómo recobró la vista Longinos: al hundir su lanza en el costado de Cristo, la sangre

corrió por el astil ayuso, las manos se *ovo de untar*,

y al llevárselas a los ojos tuvo lugar el milagro. Podríamos pensar que aquí se *ovo de untar* no es enteramente sinónimo de 'se untó', y que quiere decir algo como 'no pudo menos de untarse' o 'se untó sin querer'. Pero tales matices faltan por completo en ejemplos del *Romancero*:

Hízome poner la mesa / para *haber de yantar*  
 (*Primavera* 103°; 'para yantar, para comer')

Tiéndenla en un repostero / para *habella de degollar*  
(*Primavera* 104º; 'para degollarla')

No quiso el emperador / que *hubiesen de aposentar*  
(*Ibid.*; 'que aposentasen').

De igual modo en el Romancero la perífrasis *ir a* + infinitivo no siempre indica el propósito ni la inminencia de realizar una acción: en la fórmula, muy repetida

Jornada de quince días / en ocho la *fuera a andar*  
(*Ibid.*, 70º)

hemos de entender 'la anduvo'. "Asaz *se fuera a turbar*", esto es, 'se turbó' Gonzalo Gustioz al reconocer las cabezas de sus hijos muertos (*Ibid.*, 24º). En sólo un mismo romance de Bernardo de Carpio se encuentran tres ejemplos (*Ibid.*, 13º):

...os mataron el caballo / y aun vos querían matar;  
Bernaldo como traidor / el suyo vos *fuera a dar*; (= 'os dio')  
con una lanza y adarga / ante vos *fue a pelear*. (= 'peleó')  
...Revolviendo el manto al brazo / la espada *fuera a sacar* (= 'sacó')

Más lejos había ido el *Cantar de Mio Cid*, donde *tornós a alegrar*, *tornós de sonrisar* se usan en varias ocasiones por 'se alegró', 'se sonrió', sin que el sujeto se haya alegrado ni sonreído antes; y *compeçós de pagar* se despoja una vez de valor inceptivo, como si fuera simplemente 'se pagó', 'se contentó'.<sup>23</sup>

\*

\*                      \*

También la semántica y el léxico de los textos épicos ofrece usos especiales. Los fragmentos de *Roncesvalles* y de los Infantes de Salas coinciden en valerse del adverbio *arriba* para locuciones causales no atestiguadas en otras obras:

*Por vuestra amor ar[r]iba* muchos me solían amare  
(*Roncesv.* 38)

<sup>23</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, I, pp. 351-352.

Con vuestro esfuerço, ar[r]yba entramos en España  
(*Ibid.*, 72)

*Por esto en arriba* los moros oviéronse de arrancare  
(Inf. de Salas, *Reliquias*, p. 207, v. 87)

Igual que en los giros sintácticos, algunas particularidades del vocabulario obedecen a arcaísmo perpetuado por la tradición. En las cortes de Toledo

En un escaño *torniño* essora mio Cid posó  
los çiento quel aguardan posan aderedor.  
(*Cid*, 3121)

*Torniño* por 'torneado' no vuelve a figurar en ningún texto; pero sí *tornido*, que se registra únicamente en un romance del Cid referente a las cortes de Toledo y como calificación del escaño en que se asienta el héroe:

—Viejo que venís, el Cid, / viejo venís y florido.  
—No de jugar con las damas, / más de estar a tu servicio:  
de pelear con el rey Búcar, / rey que es de gran señorío;  
de ganalle las sus tierras, / sus villas y sus castillos;  
también le gané yo al rey / el su escaño *tornido*.  
(*Primav.* 58º)

En esos mismos versos del romance hay otro caso de pertinaz tradicionalidad: el uso de *florido* con el sentido de 'canoso':

Viejo que venís, el Cid, / viejo venís y *florido*.

No es acepción normal en el español de ningún tiempo; es huella exclusivamente épica del influjo ejercido por el *Roland*, donde Carlomagno "blanche ad la barbe et tuit *flurit* le chef". El nexo entre la *Chanson* y el romance del Cid nos lo ofrece el fragmento del *Roncesvalles*, donde Carlomagno, al lamentarse de la muerte de sus guerreros, mesa sus cabellos y sus barbas hasta que

por las barbas *floridas* bermeja sayllía la sangre.

Siglos después, rota por completo la tradición española de esta expresión metafórica, Rubén Darío había de recordar nuevamente

el *Roland* en su famoso encuadramiento cronológico del movimiento modernista:

Y esto pasó en el reinado de Hugo,  
emperador de la barba *florida*.

\*

\*

\*

El caso de *florado* nos muestra la penetración de un término de procedencia francesa hasta lo más genuino de la tradición española, un romance del Cid. Otras veces el extranjerismo no llega tan adentro: se queda sólo en los romances de asunto carolingio o novelesco. Así ocurre con *paladín*, que si hoy tiene un empleo más amplio, en la épica y el Romancero se aplica únicamente al principal héroe de Roncesvalles: “el *paladín* de Blaya” (*Rodrigo*, 788); “al *paladín* Roldán”, “ese Roldán *paladín*” (*Primavera*, repetidísimo). Todavía para Covarrubias, en 1611, la palabra sólo valía para el “*Paladín* de Francia, quasi *paradín*, de los doze pares”.

Otros usos privativos de los romances carolingios son los de *emperante* por ‘emperador’, referido siempre a Carlomagno, y *caza* por ‘persecución o alcance’:

Mala la vistes, franceses,  
la *caza* de Roncesvalles...

*Parte* se usa mucho en expresiones con *haber*, *tener* o *saber*, ajenas a la lengua común:

Ricas bodas me hicieron / en las cuales Dios no ha *parte*  
(*Gaiferos*, 171º, II, p. 5).

Todas las gentes dormían / en las que Dios tiene *parte*  
(*Linda Melisendra*, 198º, II, p. 167).

Yo quiero entrar en hora / que de mí no sepan *parte*.  
(*Dirlos*, 164º, II, p. 17).

Area parecida a la de estos deslizamientos semánticos es la que tiene el empleo de *estar* en lugar de *ser*:

¿Qué es aquesto, la condesa? / ¿aquesto, qué puede estar?  
(*Gaiferos, Prim.* II, 172º, p. 60)

Si es éste el conde Dirlos / o quién otro puede estar...  
...no por lo que el Conde dijo, / que con razón lo veía estar  
(*Dirlos, Ibid.* 164º, pp. 19 y 22).

Aunque hay ejemplos sueltos de los siglos XII y XIII, trescientos años después sólo se encuentran en los romances cuyos protagonistas son el Conde Dirlos, el Marqués de Mantua, Gaiferos, la linda Melisendra, el Conde Claros y otros personajes relacionados con el ciclo francés.

Decididamente los romances carolingios, bretones y novelescos constituyen un coto especial donde están permitidas ciertas expresiones extrañas, como está permitida una concepción del amor menos austera que en los romances de raíz épica castellana. Los linderos de este coto están marcados por una curiosa pervivencia de la morfología medieval francesa: la *-s* final del caso sujeto, hoy sólo conservada en la grafía de *Jacques, Charles, Georges*, etc., pasó a las formas españolas de los nombres propios carolingios: *Carlos, Oliveros, Reinaldos, Valdovinos, Gaiferos, Tomillas, Grimaltos, Guarinos*, etc. Y de aquí se extendió a la onomástica de cualquier romance no perteneciente a la historia o la leyenda nacionales: el infante *Arnaldos*, don *Cuadros*; el conde *Albertos*, aunque deje a *Blancaniña* para cazar en los montes de León; *Montesinos*, aunque su nombre se ligue después a una cueva de la Mancha; y el conde *Alarcos*, aunque el origen de su nombre sea un topónimo hispanoárabe unido en la memoria de las gentes a uno de los mayores desastres en la lucha secular contra los moros.

\*

\*

\*

Pero ni siquiera de los romances carolingios puede decirse que empleen una lengua especial. En la literatura española el lenguaje épico no constituye dialecto independiente. Tampoco es una forma de expresión petrificada: en cada momento de la producción épica, responde esencialmente al estado lingüístico que dominaba en el habla común. Pero también en todo momento se aparta de ella, e incluso de la expresión propia de otros géneros literarios, en ras-

gos muy característicos: conserva muy notables arcaísmos, muestra la huella de exigencias inherentes al ejercicio juglaresco, y se permite singulares libertades en el empleo de formas, construcciones sintácticas y vocabulario. Usa una fraseología y unos procedimientos estilísticos que, asimilados por toda la comunidad de poetas y oyentes, contribuye a transformar la obra individual en creación colectiva.<sup>24</sup> De todo ello resultan un lenguaje y estilo rituales y vívaces al mismo tiempo, artificiosos e ingenuos, con sabor de siglos y juvenil lozanía, y que, poseyendo módulos exclusivos, han canalizado el sentir y el decir de toda una comunidad nacional.

RAFAEL LAPESA

Universidad de Madrid.  
Real Academia Española.

<sup>24</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, I, 1953, pp. 58-80.