

Dos, tres: el *Poema de Mio Cid*

Two, Three: the *Poema de Mio Cid*

JOSÉ AMEZCUA †

Se observan las organizaciones bimembres en el *Poema de mio Cid*; por ejemplo, la estructura argumental se desarrolla en dos partes, se agrupan personajes en pares (geminados o no), hay parejas léxicas, y cada verso tiene dos hemistiquios. Sobresalen, también, las ordenaciones en tres; para demostrar esta “Ley de la triada”, que es un mecanismo inconsciente, se estudia con particular atención el episodio de las Cortes de Toledo.

PALABRAS CLAVE: *Poema de mio Cid*, estructuraciones bimembres y trimembres, Cortes de Toledo, “Ley de la triada”

We can observe in the *Poem of the Cid* structures of two members; for example, the structure of the plot is developed in two parts, the characters are grouped in pairs (geminated or not), there are lexical pairs, and each verse has two hemistiches. They also excel, the ordinations in three; to demonstrate this “Law of the triad”, which is an unconscious mechanism, the episode of the Cortes de Toledo is studied with particular attention.

KEYWORDS: *Poem of the Cid*, structures of two and three members, Courts of Toledo, “Law of the triad”

Algo que se impone con total evidencia en la lectura del *Poema del Cid* es que su organización depende en mucho del juego de un paralelismo constante; ello lo podemos captar en su estructura argumental, cuyas dos partes tienden, sin embargo, a objetivos lógicamente consecuentes: el establecimiento de la honra pública del caballero y de la honra privada de Rodrigo. Esta organización bimembre aparece no solo en estas dos líneas fundamentales de desarrollo del relato que acabo de referir, sino en la agrupación de personajes (Doña Elvira y Doña Sol, el Caballero y el rey, Raquel y Vidas, Fernando y Diego de Carrión, etc.), en series de parejas léxicas (“moros e christianos”, “mugieres e varones”, “burgeses e burgesas”, “fuertes e tajadores”) o de sintagmas paralelos (“a ondra e a bendición”, “de voluntad e de grado”, “e Pero Vermuez e aqueste Muño Gustioz”).¹

¹ Cfr. Smith, “Introducción”, 58-60. Pero, naturalmente, estas notas sobre paralelismo ya habían sido mencionadas por la crítica anterior: Menéndez Pidal, *En torno al ‘Poema del Cid’*, 201-206; De Chasca, *El arte juglaresco*, 193-195.

Y, en fin, en el verso, en cuyos dos hemistiquios registrados separadamente, los filólogos nos han dado una suerte de poema visual por demás curioso: entre los hemistiquios se abre ahora un vacío que uno gusta recorrer con la mirada siguiendo sus meandros. Nunca pensó el juglar que su materia poética oral iba a dar en semejantes artificios gráficos que le impone ese camino de silencios blancos que van a la nada.

Pero junto a esos paralelismos, a veces es posible registrar ordenaciones diferentes en la historia. Porque si bien es claro que en el conflicto del destierro, para citar un ejemplo, los personajes fundamentales son el rey y el caballero, también es cierto que Rodrigo es un hombre de armas y tiene obligaciones para su hueste; esos varones lo han seguido antes y lo han de acompañar en el exilio; ellos le dan su carácter de jefe guerrero² y hacia esos hombres vuelve la cabeza en el momento de dejar los palacios del rey: “¡Albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra!”³

Se diría, pues, que el esquema de la pareja de personajes se descompone ahora en rey/caballero/guerreros. Recordemos que esos guerreros están presentes no solo en el destierro, sino a cada momento del relato junto al protagonista: lo hacen ganar batallas, le sirven de enlace entre él y el rey, entre él y Ximena, le guardan la espalda y terminan por tomar por suyos los principios de honor del Cid para luchar por él contra los infantes de Carrión. Es indudable que en el juicio por la afrenta a las hijas, las figuras funcionales son tres: Rodrigo, Alfonso y los de Carrión, pero el dibujo actancial a poco se reordena en el pleito en infantes/el Cid/ayudantes del Cid. He aquí un caballero que no tiene buen señor, pero que es salvado de la desgracia por la lealtad de sus hombres.

Y si nos detenemos a observar, la organización de tres elementos se vuelve a manifestar en otros niveles, además de formar parte de la agrupación de personajes. No es solo la organización formal de los llamados tres cantares lo que demuestra esa esquematización, sino que el desarrollo estilístico, junto al paralelismo destacado por los estudiosos, registra a veces casos como: “en juego o en vero o en alguna razón” (139, 3259), “a vistas o a juntas o a cortes” (133, 2914). Asimismo, las cantidades son frecuentemente múltiplos de tres: Martín Antolínez pide a Raquel y Vidas⁴ 600 marcos por las arcas del

² “[...] el Cid, a diferencia de otros héroes, es un héroe modelo, comparable con Carlomagno más bien que con Roldán”, afirma Spitzer, “Sobre el carácter histórico”, 106.

³ Tirada 2, verso 14. Utilizo la edición de Colin Smith para el *Poema de Mio Cid*. En adelante, citaré dentro de mi texto, entre paréntesis, el número de la tirada y después de coma, los versos.

⁴ Véase para este episodio, Spitzer, “Sobre el carácter histórico”, 107.

Cid (9, 135), los que en seguida se van a descomponer, a la hora del trato, en 300 marcos de plata y 300 de oro (10, 184-186), con sus 30 más para el desvergonzado Martín Antolínez, quien pide su propina por el corretaje (10-11, 189-198). Pero también se registra que:

*Tres reyes veo de moros derredor de mí estar
non lo detardedes, los dos id pora allá,
tres mill moros levedes con armas de lidiar*⁵

(32, 637-639)

Mi propósito es detenerme un poco en esta organización tripartita; como no puedo hacer otra cosa que dar un ejemplo de ese problema complejo, he optado por hacer una cala, tomando como muestra una parte del tercer cantar, el episodio de las Cortes de Toledo. Es en ese pasaje donde se refiere el pleito y el juicio celebrados ante el rey para establecer la culpabilidad de los infantes de Carrión; he percibido allí que el principio de tres elementos entra en conflicto con la ley del paralelismo. Resulta, pues, un pasaje culminante, el comienzo del clímax del *Poema*.⁶

59

Comenzaremos deslindando nuestro episodio: desde la tirada 137, verso 3127, basta el final de la tirada 149, verso 3507. Habremos también de hacer referencia al duelo que tiene lugar después (tiradas 149 a 152, versos 3620 a 3694). El episodio comienza un poco antes, con la llegada del Cid a San Serván, el recibimiento que le hace el rey y los preparativos y el acto de vestirse de Rodrigo; aun cuando es evidente que cada uno de estos pasajes tiene una función determinada, no interesa incluirlos en el análisis, puesto que es el juicio propiamente dicho lo que nos importa y éste se inicia inmediatamente después. Dividiremos nuestro corpus en tres partes: a) La “Introducción”, que comprende los discursos y las tres peticiones del de Vivar a los infantes, b) lo que he llamado el “Pleito”, que contiene diversas intervenciones de ambos bandos y los retos de los hombres del Cid a los de Carrión; por último, c) la “Conclusión” con la entrada de emisarios de Navarra y Aragón (M), la recapitulación del discurso de Alvar Fáñez (N) y la determinación del próximo enfrentamiento entre los seguidores del Cid y los de Carrión (P, Q).

⁵ Subrayo los términos relevantes para mi discusión.

⁶ Várvaro (*Literatura románica*, 239) habla asimismo de que “al margen de la pura técnica de ejecución, el poeta épico, tal como hemos visto en el *Mío Cid*, tiende a establecer una solidaridad entre el héroe, el coro interior y el coro exterior, representado por el público”.

60 Detengámonos a observar que en lo que hemos llamado “Introducción” (tiradas 137 a 139) se encuentran tres peticiones del protagonista (B, C y D) de tres cosas distintas: las espadas, los 3,000 marcos y la solicitud del duelo. Sigue una avalancha de discursos que junto a los anteriores forma una aparentemente desordenada toma de la palabra en la que es difícil encontrar una coherencia, si no es la que confiere un bando frente al otro. No es fácil tampoco hallar quién de los hombres del Cid habrá de pelear con quién del partido contrario. He puesto en el esquema el verbo *retar*, pero en verdad este dato no podemos hallarlo sino al final del pasaje, como veremos; en una primera lectura no es posible encontrar en las palabras de los oradores la mención explícita de quiénes hacen el reto, salvo en el de Pero Vermuez (144, 3343-3345) y Martín Antolínez (146, 3367-3371), pero están también en el discurso tercero de Rodrigo en el que solicita el duelo y la intervención final de Minaya. Uno se pregunta si el propio Ruy Díaz está retando a los infantes a duelo en su discurso y si en verdad Alvar Fáñez entrará asimismo en la batalla. Es el discurso del soberano (Q) el que reordena la maraña de datos y discursos en una sorpresiva declaración:

Dixo el rey: ‘Fine esta razón;
non diga ninguno della más una entención
Cras sea la lid quando saliere el sol
destos tres por tres que rebtaron en la cort’
(149, 3463-3466)

Por esas palabras sabemos que han sido tres los retadores y no cinco; ello nos sorprende, por lo que anteriormente hemos dicho y porque han sido *dos* los ofensores —los de Carrión— y ya que ellos mismos entrarán en la lid, resulta extraño que ahora sean *tres* los retados. En la parte siguiente, la de los duelos o juicios de Dios por armas, nos enteraremos que los retadores son Pero Vermuez, Martín Antolínez y Muño Gustioz, y que tanto Minaya como Ruy Díaz no entrarán en la lid.

El esquema de tres elementos, pues, se ha sobrepuesto al de dos a pesar de la necesidad que implica que sean dos los infamadores. Pero es que el número tres ronda en la mente del artista y se convierte en un requerimiento, en una necesidad que termina por imponerse a la verosimilitud. Funciona como un principio inconsciente, como la inercia que busca su cumplimiento. Son tres las peticiones de Rodrigo ante los jueces y el soberano, como han sido tres los regalos que el héroe envía a su señor para obtener su perdón. Son tres mil marcos los que da en regalo el Cid a sus yernos para hacer el viaje a Carrión

y que luego pedirá “quando míos yernos non son” (137, 3206). Son tres los retadores y tres los duelos que concluyen el litigio de la afrenta. El rey aplaza 3 semanas el duelo (149, 1481) y por tres veces se menciona el arrepentimiento de los infantes (150, 3557, 3568 y 3603). Por último, no son solo los dos bandos los actantes en las Cortes de Toledo, pues el juez verdadero, ante quien se querellan los contendientes es el poderoso Alfonso VI.

Propp, como se sabe, intentó aislar las unidades mínimas del relato en cuentos populares rusos. Pero llevó tan lejos el afán de tipificación de esas pequeñas funciones, y estaba tan preocupado por construir el archirrelato que demostrara el parecido total de los cuentos, que el espeso follaje no le permitió ver el bosque. Documentó una serie de secuencias e intentó darles nombre, pero dejó de percibir leyes de la formación de esas secuencias; entre estas leyes, la que se le escapó fue la flagrante de la triada, presente a cada momento en los relatos maravillosos y verdadera unidad funcional con categoría de ley.⁷ Observó la función de prueba, pero en su afán de dar nombre a cada una de las variedades no registró la enorme frecuencia de la ley de la triada; en fin, dentro de la ordenación de personajes, en la secuencia de prueba, en la aparición de donadores y agresores, etc., como hemos visto, es frecuente hallar el esquema de tres.⁸ Pero no es este el lugar para juzgar la labor, pionera en verdad, de Vladimir Propp. Los trabajos estructuralistas de Barthes y Bremond, aunque basados en los del investigador ruso, pronto lo dejaron atrás, de manera que no haré leña del árbol caído. En cambio, me serviré de algunos cuentos que reúne en el “Apéndice 11” de su *Morfología*, a fin de demostrar la validez de cuanto vengo tratando.

El primer ejemplo es el registrado como “1”, con número 131 de su corpus, y es relatado así:

El rey y sus tres hijas [...]. Las hijas salen a pasearse [...], se entretienen en el jardín [...]. Un dragón las rapta. El rey reclama ayuda [...]. Tres héroes parten en su búsqueda [...]. Tres combates contra el dragón y victoria [...], liberación de las doncellas [...]. Regreso [...]. Recompensa.

⁷ Várvaro (*Literatura románica*, 225) observa que el uso de fórmulas tradicionales ha sido tan constante entre los recitadores que “se puede observar muy bien en Serbia o en algunas regiones de la Unión Soviética, tártaras o mongólicas, en las que la tradición épica se mantiene viva”.

⁸ Es verdad que Propp (*Morfología*, 110 y 113) registró “triplicaciones”, como él las llamó, pero no descubrió en ellas la regularidad de la formación de tres.

Nótese que se ha dejado de señalar quién obtiene la victoria en la prueba del dragón, lo que se anuncia ya, puesto que hay tres combates con él. Uno puede presumir que es el hermano menor, como corresponde a tantos relatos folclóricos que conocemos, pero no podemos decir más, sino destacar cómo la visión del actante ‘doncella en apuros’ se descompone en tres personajes y cómo ese principio de organización se impone como ley en los tres héroes y en los tres enfrentamientos —no uno ni dos héroes, ni uno ni dos enfrentamientos, pues se ha echado a funcionar la norma que deberá cumplirse por la fuerza de su inercia—.

Otra muestra más, ejemplificación para Propp de un cuento de dos secuencias, registrado en su corpus con la clasificación “139.I”:

62

Un rey sin hijos. Nacimiento maravilloso de tres hijos traídos al mundo por la reina, una vaca y una perra [...]. Abandonan la casa [...]. Sutchenko vence en el curso de una discusión sobre el derecho de primogenitura [no se dice a quién, pero es posible que a los hermanos...]. Se encuentran con el Hombre Blanco del Calvero. Dos de los hermanos se batan contra él sin éxito [...]. Sutchenko se bate a su vez y gana [...]. El donante se pone a disposición del héroe [...]. Llegan ante una casa donde hay un viejo. Los tres hermanos combaten sucesivamente contra él [...]. El anciano gana dos veces [...]. Es vencido por el más joven [...]. Huye y Sutchenko, siguiendo las huellas de su sangre, descubre la entrada del otro reino [...]; Sutchenko desciende a él a lo largo de un cable [...]. “Se acordó de las princesas que habían sido llevadas por tres dragones al otro reino. Voy a ir a buscarlas” [...]. Partida [y] comienzo de la búsqueda [...]. Tres combates [y] victoria [...]. Las doncellas son liberadas [...]. La más joven, como signo de prometida, le entrega un anillo al héroe [...]. Compromiso [...]. Regreso [...].

Es posible encontrar este esquema de tres en otros ejemplos de leyendas y cuentos europeos y en mitos indígenas americanos,⁹ pero evito referirlos para no fatigar. Quiero concluir con algunas reflexiones al respecto. La fundamental es que según mi entender esta ley de la triada es del todo inconsciente. Aflora en la forma externa a veces, como en los cuentos folclóricos;

⁹ Cfr. *v. gr.* los ejemplos M31, M32, M36 y M89 referidos por Claude Lévi-Strauss en *Mitológicas*, 116, 117, 123 y 168, respectivamente. Sin embargo, como en Propp, Lévi-Strauss registra el hecho, pero lo considera simplemente como repeticiones, de la misma índole que las duplicaciones y las cuadruplicaciones; cfr. su *Antropología estructural*, 209.

sin embargo en la cultura literaria no es en la forma externa donde es posible encontrarla, sino en la estructura profunda de una ordenación de amplio ritmo del relato, como es el caso del *Poema de Mio Cid*.

Por otro lado, si bien la formación de tres actantes implica un desarrollo en tres secuencias o en número múltiplo de tres —el esquema de prueba—, las tres secuencias, dadas en forma de fuga, corresponden a un tipo de ordenación formal distinto. Por ello, los análisis de triadas actanciales realizados por algunos investigadores no tocan el desarrollo en tres fases del relato. El análisis de *Hamlet* de Shakespeare hecho por Theodore Caplow, por ejemplo, si bien descubre una triada fundamental, deja de analizar los pasos en los que se desarrolla esa triada. Con todo, esos estudios, que parten de la sociología y de la psicología social, nos dejan a los literatos enseñanzas sorprendentes. Por ejemplo, Caplow señala que

La interacción social, proceso social básico que se da dondequiera que personas o grupos modifican unos la conducta de otros, es triangular [...]. Las triadas constituyen los elementos básicos con que están constituidas las organizaciones sociales [...]. Las triadas existen desde que existe la sociedad humana, y muchas de sus propiedades fueron observadas bastante tiempo antes de que existieran los sociólogos (“Los motivos”, 150).

Las formaciones de tres, como se ve, no se deben a la presencia misteriosa de un número cabalístico, al mensaje subliminal de doctrinas secretas, como pudieran hacer creer los defensores de esas disciplinas, sino a la formación de agrupaciones mentales. La pareja refiere una relación íntima (el amor, el combate, la amistad, el descubrimiento del otro), en tanto que la triada representa la sociedad, el universo nuclear de las relaciones de los hombres. Es seguro que para el creador, esta inercia por las formaciones, dobles o triádicas, sea imprevisible desde el ángulo de la consciencia,¹⁰ pues se debe más a un tipo de pensamiento analógico, que ya es tiempo de estudiar en la literatura.¹¹ Se trata, pues, de algo más sencillo y más maravilloso que la pura lógica que cuantifica y prevé; estamos frente a la intuición de un artista, es decir, la sabiduría no deliberada de un hombre que ha llegado a la madurez literaria por la que puede construir un excepcional relato dejando que sus

¹⁰ Ya en 1944, Dámaso Alonso (“Estilo y creación”) veía en el *Poema* una “omisión de elementos lógicos” como principio artístico.

¹¹ Del asunto del pensamiento analógico en comunión y en conflicto con el razonamiento lógico ya me he ocupado en mi ensayo “La venta, la noche”, 389-398.

esquemas míticos den coherencia a su materia narrativa. La confianza en la función del pensamiento analógico, ese otro tipo de vía de conocimiento, es evidente.

BIBLIOGRAFÍA

64

- ALONSO, DÁMASO, “Estilo y creación en el *Poema del Cid*”, en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid: Revista de Occidente, 1944, 69-111.
- AMEZCUA, JOSÉ, “La venta, la noche, el relato, el sueño: *El Quijote de 1605*”, *Ciencia. Revista de la Academia de Investigación Científica*, 42, 1991, 389-398.
- CAPLOW, THEODORE, “Los motivos de Hamlet”, en *Teoría de coaliciones en las triadas*, Madrid: Alianza, 1974, 144-159.
- DE CHASCA, EDMUND, *El arte juglaresco en el “Cantar de Mio Cid”*, Madrid: Gredos, 1967.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Antropología estructural*, Buenos Aires: EUDEBA, 1968.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *En torno al “Poema del Cid”*, Barcelona: EDHASA, 1963.
- Poema de Mio Cid*, ed. de Colin Smith, Madrid: Cátedra, 1976 (Letras Hispánicas, 35).
- PROPP, VLADIMIR, *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1971.
- SPITZER, LEO, “Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, 105-117.
- VÁRVARO, ALBERTO, *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1980.