

Temática connotativa en el “Cantar de Corpes” (*Poema de Mio Cid*, vv. 2543-2900)

Una suerte de “ayuda-memoria”, entreverada por constantes juegos retóricos y pragmáticos, constituye el recurso más asiduo en el arte narrativo que emplea el juglar de la “Afrenta de Corpes” (en adelante: CdeC) para sustentar en el auditorio el hilo conductor de la densa y compleja temática que enhebra el relato. Desde el lado de su morfogénesis, tradiciones de naturaleza folk (Douglas Gifford, 1977) junto a algunos legados de estirpe semiculta (Roger M. Walter, 1977; Colbert I. Nepaulsingh, 1980) que han vehiculado buena parte de esa temática demuestran la intrincada composición del material. Desde el ángulo de la estructura, el tejido temático no está privado de contacto con pautados de linaje latino, principalmente el tratado *Rhetorica ad Herennium*, atribuido a Cicerón, a cuyo “patrón estructural se adecua de hecho”, según la propuesta de Miguel Garci-Gómez (1977, p. 125).

Temática denotativa

La síntesis más reveladora de la riqueza argumental que compone la estructura temática del CdeC se debe a Miguel Garci-Gómez (1977). El

profesor de la Duke University ofrece en su estudio un extenso inventario de *topoi* que prueba la estrecha dependencia del relato de la "Afrenta" con las exigencias de la *Rhetorica ad Herennium* al respecto del *genus narrationis*: "debet habere sermones festivitatem, animorum dissimilitudinem, gravitatem, lenitatem, spem, metum, suspicionem, desiderium, dissimilitudinem, misericordiam, fortunae conmutationem, insperatum incommodum, subitam laetitiam, iucundum exitum rerum" (I, 8, 15). A este pautado clásico de propiedades del *genus narrationis* se corresponden en el CdeC numerosos lugares que dan fe de la filiación culta del juglar.

A los márgenes de este complejo temático de carácter denotativo, el juglar no podía por menos –es la propuesta del presente trabajo– que diligenciar un modelo de "Ayuda-memoria" capaz de precaver la caducidad de una materia tan variada, o su coalescencia, en la retentiva de los oyentes congregados, sesión tras sesión, en las plazas de villorrios medievales. El modelo consiste en una forma de temática instrumental de naturaleza connotativa idónea para colorear de ítems el hilo conductor a lo largo del curso del relato. Lo aplica a la explotación de virtualidades eufónicas del plano de la expresión –de las que logra extraer efectos pragmáticos que contribuyen a producir un determinado *shock* en la "memoria involuntaria" del auditorio– y, asimismo, a la organización de la *dispositio*, dotando a las dos grandes categorías que la vertebran –el *Tiempo* y el *Espacio*– de resortes nemotécnicos susceptibles de potenciar la llamada "memoria semántica" (Jacques Degouys, 1976) de los receptores.

Incorporado al *Poema de Mio Cid* (en adelante, PMC) entre los vv. 2543 y 2900, el CdeC deja patente que el juglar, por el lado de la pragmática de la expresión, instrumenta la versatilidad del vocalismo para crear efectos sensoriales que resulten eficaces para mantener vivo el curso del argumento y para procurar transferencias entre los dos niveles de dicción, el denotativo y el connotativo. Por el lado de la retórica de la *dispositio*, el juglar maniobra con una plataforma muy válida para promocionar en el auditorio un acto de recepción que no sufriera

lagunas comprensivas sino que, por el contrario, habilitara nexos seguros para el seguimiento de la trama; el eje *Tiempo / Espacio* es plataforma flexible en las manos del juglar, quien rentabiliza a favor de movimientos de contracción y distensión la secuencia de episodios con el objeto de suscitar evocaciones y recuerdos en la memoria de los oyentes. La temática del CdeC no se agotaría, pues, en el nivel denotativo; dispondría también -es mi propuesta- de una dimensión connotativa desprendida de formas icónicas anidadas en la expresión y de secuencias a veces circulares, a veces en espiral, que actuaban de catalizadores en el desarrollo del argumento.

1. Connotativa del vocalismo

1.1. *Pragmática de la eufonía vocálica*

1.1.1. La competencia pragmática del juglar del CdeC. En un régimen oral como el juglaresco, y en un texto de ficción -"el maravilloso episodio de Corpes" (Colin Smith, 1980, p. 33)- fileteado de variedad de formantes temáticos, la estrategia de habilitar un hilo conductor que se desplegara en condiciones de homogeneidad era sin duda uno de los desafíos con que hubo de encontrarse el juglar para hacer valer ante el auditorio la cohesión de su mensaje. De ahí el oficio complementario de la pragmática como agente de productividad connotativa en el realce "modo literario" de la conducción del argumento a lo largo del medio millar de versos que integran el relato. Su despliegue por medio de canal oral exigía al recitado artificios que garantizaran pivotes de memoria semántica sin necesidad de demandar al auditorio proezas de retentiva.

Ante este problema comunicativo, el recurso por el que el juglar parece haber optado debió de consistir en arbitrar una táctica que explotara las virtualidades del vocalismo a modo de retratos acústicos de personajes y/o de mapas que recordaran la topografía de la trama. El juglar acudió a *loci* discontinuos que

heurísticamente evocaran los referentes fundadores del asunto central del relato y a sus protagonistas; así suplía el déficit de viveza en el recitado y reforzaba el estado de fragilidad con que la vía oral de comunicación se comporta.

Una técnica heurística

Debo reconocer que la articulación nemo-narrativa (Endel Tulving, 1976) mediante *loci* intermitentes resultaría azarosa, sujeta a probabilidades e, incluso, a casualidades. De ahí el carácter no algorítmico del procedimiento, entre otras cosas porque únicamente el régimen de codificación -y no siempre- se asienta sobre un régimen de algoritmia.

Con esta precariedad, el mantenimiento de la continuidad de la trama en la memoria de los receptores requeriría una especie de *performance* fónica, constituida por grupos de sonidos asimilables a los significantes canónicos que correspondiesen a las claves fundamentales del asunto. El vocalismo de la patronímica (Campeador, Abengalbón...), la onomástica (Ferrán, Diego, Elvira, Sol...), la toponimia (Corpes, Carrión), y de otros correlatos que nutren el argumento, suministraban los referentes de la *performance*, oficiaban de marcas a lo largo del recorrido sintagmático. Esta línea nemotécnica no limita su cometido a reproducir asientos cruciales del relato mediante estímulos sonoros sino que también confiere a la actividad cognitiva y memorativa de los oyentes un coeficiente de comunicación connotativa con alcance suficiente para, al margen de la recepción estrictamente informativa del contenido, conservar la retrospectiva y alimentar la prospectiva del relato.

Siendo así, debo advertir antes de nada que no aventuro la hipótesis de que el juglar del CdeC haya aplicado o experimentado esta táctica o técnica (nemotécnica) como un deliberado ardid. Me ocuparé solamente en constatar que la conducción del relato ha podido preservarse en la memoria de los receptores mediante la productividad que brindaban estos ítems vocálicos para la recuperación del *stock* principal de datos.

1.1.2. Expresión y connotación en el CdeC. Ante un recitado de medio millar de versos, el juglar no podía dejar sin protección la retentiva de sus oyentes, especialmente teniendo en cuenta que el relato se troceaba en secciones de tiradas de acuerdo con un calendario de convocatorias con amplios intervalos entre una y otra sesión. La práctica juglaresca de transmisión oral y en sesiones intermitentes se serviría así de ítems de la expresión para neutralizar desmemorias y olvidos que seguramente originaría en el público la longitud del relato. Seguramente el zigzagueo de la rima -continuidad del mismo vocalismo asonante en el interior de cada tirada, contrastante con la discontinuidad de la asonancia entre una y otra serie- y los escorzos de las aliteraciones que menudean en todo el PMC (M.J. Strausser, 1969; Colin Smith, 1976; Ruth House Webber, 1986) actuarían de puentes entre el acto de habla y el acto de recepción con ritmos "de tirabuzón", encaminados a erigir una coreografía de ecos válidos para suscitar la percepción de un sentido de conjunto.

El recitado del CdeC exigiría probablemente silabeos muy marcados, cadencias pausadas, resaltes de dicción que ribetearan los nombres de los personajes, los espacios de la acción, y en especial los hitos que mejor favorecieran la conexión entre episodios diferentes de la trama. Su larga extensión habría de ser compensada mediante recursos puntuales con el objeto de lograr eficacia comunicativa y grados de cohesión articuladora en la sintaxis narrativa. La conveniencia de que el juglar creara a lo ancho y largo del cuadro narrativo una instancia de señales dirigidas a enlazar la percepción del momento con el recuerdo de retazos anteriores de la trama o con la expectativa de momentos ulteriores parece apuntar en el hecho de la sobrea-bundancia de ítems con el grupo silábico [ó+ e] en su cuerpo fonético -como en [móntes],[onóres], [kóndes], [ómnes], [sódés], [kórtés]- de alta frecuencia en el relato: vv. 2549, 2554, 2577, 2596, 2605, 2693, 2698, 2733, 2739, 2746, 2751, 2756, 2810, 2842, 2851, 2866... identificativo del topónimo /Córpes/. Sin

duda el golpeteo fónico [ó + e] + [ó + e] + [ó + e].... a lo largo de todo el recitado motivaría en el acto de recepción una estructura nemómica capaz de reabrir el acceso a la supercategoría temática “robredo de Corpes”. Cabe, pues, proponer una semántica -y no solo una fonética- de alcance connotativo que operaba por medio de connotadores; sus marcas son grupos vocálicos solapados con significantes fonológicos de código, adheridos a la combinatoria perteneciente al ordenamiento consonántico-vocálico regulado por la lengua.

La oralidad y la acústica permitían esa simulación con cierto grado de asimilabilidad entre la resonancia fónica y el recuerdo del topónimo. Junto a la función significante, representada por el formato fonológico discreto del vocablo portador del ítem, el recitado extrajo ecos no discretos que permitían la recuperación y las expectativas en torno al asunto. Magnitudes, desde luego, no-discretas, porque no se hallan delimitadas por la convención del código, pero sin duda ninguna los ítems [ó+ e], relativos a /Córpes/, como también los ítems [a + jó], correspondientes a /Carrión/, supondrían anclajes sobre los que, a intervalos de la cadena decursiva, pivotasen puntos clave de la información. El grupo fónico [a + jó], que forma parte del significante /Carrión/, aparece en varios lugares en posición de rima: [tiérras de Carrión] (vv. 2544, 2563, 2570, 2590, 2597, 2600...) [condes de Carrión] (vv. 2549, 2554...) [ifántes de Carrión] (vv. 2583, 2689, 2708, 2735...), [los de Carrión] (v. 2684)... pero también, como variedad acústica, es aprovechada por el juglar para inducir un connotador de cobertura fonética (no fonológica, o sea, no acompañado de “significado”) en voces como [a miós] (v. 2637), [nasció] (v. 2643), [donas dio] (v. 2654), [tración] (v. 2660), y otros. La enfática resonancia que el recitado daría a la fonética [a + jó] no podía por menos de propiciar la evocación del referente /Carrión/. No se trata, por consiguiente, de un vocalismo inocente sino nemotécnico, que desempeñaba una función memorativa capaz de reactivar a intervalos en los oyentes un recuerdo de referencia.

1.1.3. Connotadores vocálicos. En su diferencia con los ítems de significado, de rango denotador, los grupos silábicos de función connotadora cumplirían un papel virtual pero efectivo, tendente a la memorización de las marcas verbales principales, no solo a las relativas a la toponimia de los espacios /*Carrión*/, /*Corpes*/... sino también a patronímica de los héroes. Resultarían algo así como el peregrinar sinuoso de un voz en *off* a lo largo del recorrido narrativo. Asentados en la combinatoria vocálica, los ítems de connotación operaban en el CdeC como un bucle de trazos expresivos correspondientes a momentos referenciales: "figuras", desde el punto de vista de la pragmática literaria; o "memas", unidades mínimas de memoria (Le Ny, 1978), desde el punto de vista de la psicología de la recepción.

La hipótesis queda formulada en los siguientes términos: Determinados grupos silábicos de la fonética del relato asociados a la onomástica de protagonistas o a topónimos actuaban sobre el acto de recepción a manera de un batimiento nemotécnico que propiciara el recuerdo o la expectativa de este o aquel episodio. El resultado se lograba mediante una técnica de incremento numérico de esos grupos; aunque pertenecientes a signos distintos y, por tanto, participantes en contenidos informativos de muy diferente significado, tales grupos percutían en el reforzamiento de los efectos comunicativos. Con ello, se independizaban información y comunicación, se privilegiaba la función connotativa, estimuladora de imágenes de conjunto, en competitividad con la función denotativa, pertinente para el significado concreto, puntual y codificado.

La técnica generaba *patterns* -de sonido, podrían denominarse, asimilados a los que fueron objeto de estudio por K. Adams (1980)- o, cuando menos, sembraba de ítems que, según los casos, incentivaban la retentiva o la expectativa del auditorio. Sembrada de iteraciones de esta índole, la secuencia fónica operaba como un subsidio nemotécnico, si era el caso reavivando el recuerdo de elementos tratados en tiradas anteriores, o

bien interviniendo a modo de una llamada de atención hacia elementos a tratar en el desarrollo inmediato.

1.2. *Toponimia y Onomástica*

1.2.1. Toponimia de función sensorial. La noción de “configuraciones sensoriales” en el sentido en que Auerbach consideraba determinadas figuras de la retórica latina (Auerbach, 1967, ed. cit., p. 53) sirve, en principio, para dar cuenta de estas manifestaciones fónicas ([ó + e], [a + jó]...) que se presentan con “mera apariencia externa” y únicamente con la función de avivar sensorialmente la memoria semántica de los oyentes en momentos en que se hacía necesario evocar este o aquel personaje, este o aquel *ubi...* El efecto sensorial contribuía a mantener activado el hilo conductor frente a la desmemoria receptiva o la dilución que el propio avance narrativo imponía sobre los elementos sobrepasados por el recorrido sintagmático. La justificación de una estrategia de esta índole, puramente sensitiva, descansa sobre los ribetes de “novela psicológica” que según U. Leo (1959) posee el CdeC.

En esa dirección, determinados formantes de la expresión se desdoblaban funcionalmente en constituyentes con función informativa y operadores de memoria semántica. Así, el vocalismo de la voz [tración] especificado en [a + jó], desprovisto de estatuto codificado, actuaba de connotador del vocalismo de [Carrión]; tales grupos resultaban fijados por medio de su recurrencia, alzados en “figuras” sensoriales de la expresión, con la función de recuperar y/o anticipar determinados momentos narrativos. La habilidad del juglar en este orden de cosas no está alejada de su pericia en dotar a la cadena fónica con la musicalidad de la aliteración consonántica, tal como fue detectada por Ruth House Webber (1986).

Esta función secundaria, de carácter sensorial, no podía por menos que hallarse asociada al significante, esto es, a la cara

externa del signo informativo, sustentada por el código lingüístico en la "forma de la expresión" aunque vehiculada hacia efectos no denotativos sino connotativos; esa función secundaria, o subsidiaria, que cabe adscribir a la función informativa, se abre al área de la función comunicativa, más abarcante y globalizadora que la propia información; en concreto: estamos ante una función complementaria -llamémosla "sensorial"- orientada a favorecer la economía de la transitividad y la transversalidad de los significados (denotativos y connotativos) en momentos clave del relato.

1.2.2. Onomástica de función sensorial. Por pertenecer a un sistema no solo cerrado sino también muy restringido, el vocalismo fonológico del castellano es un material lábil y flexible: cinco vocales que pueden adoptar en el plano fonético-sintagmático su ordenamiento en razón del grado de abertura y del punto de localización a tenor del cual producen distintos efectos acústicos en gradación eufónica. Probablemente el juglar del CdeC tuvo en cuenta estas virtualidades porque al idear la onomástica de las hijas del Cid construyó sus nombres con resonancias vocálicas que correspondieran a afinidades con el de Ximena, esposa del Cid, y a contrapuntos con el título del personaje central del PMC. El juglar reordena las vocales de /Ximena/ en /Elvira/ al tiempo que con el nombre /Sol/ juega a oposición paradigmática en el respecto a /Çid/ (= [Sí^d]).

El interés lúdico del CdeC por las armonizaciones vocálicas se hace patente en esta invención de los nombres de las protagonistas del relato. El cambio del nombre histórico de Cristina por el nombre ficcional de Elvira, y del histórico de María por el ficcional de Sol (Ramón Menéndez Pidal, 1908-1911, ed. cit., II, p. 636, y pp. 856-857) muestra tendencias a la creación de "figuras" fonéticas con función nemotécnica pero también de prolepsis, preanuncio, y representación anticipadora. Juntos, los onomásticos Elvira + Sol reúnen la suma del sistema vocáli-

co casi en su integridad a la vez que su combinatoria [e + í + a + ó] se hace equiparable a la de actantes de máximo grado de relevancia: /el Criador/ (vv. 2559, 2592, 2594, 2603...), por ejemplo. El hecho de que el vocalismo de las protagonistas [e + í + a + ó] opere en la asonancia con /el Criador/ muestra que el arte de la plasticidad vocálica adquiere carta de naturaleza en el CdeC apuntando a un estatuto poético que rebasa las vagas semejanzas o las concomitancias casuales.

1.2.3. Patronímica del Campeador. Muestra relevante de esta sobredimensión vocálica es el grupo [a + e + a + ó] compartido por el vocalismo del título aplicado al protagonista del PMC y por el de un personaje central del relato, el moro Avengalbón, alcalde de Molina, amigo de paz del Cid, que hospeda a sus hijas cuando éstas lo visitan acompañadas de los infantes de Carrión (vv. 2647, 2662, 2668, 2671). La invención (Ramón Menéndez Pidal, 1908-1911, ed. cit., II, p. 487) del nombre-ficción /Abengalbón/, dotado de una serie vocálica idéntica a la del rubro /Campeador/, no es casual. A mi juicio, se trataría de un intento de homologar ese vocalismo a valores temáticos asimilables a los de "batallador, vencedor" u otros, emparentados con los que identifican al de Campeador. Téngase en cuenta que los temas del registro literario de orígenes no dejaban de hallarse - como cualquier otra unidad temática de la literatura medieval- asociados a un sistema axiológico. Tampoco debe olvidarse que los ítems de grupos vocálicos con capacidad para nuclearizar el tema del relato retienen fragmentos de un significante codificado y, por tanto, se erigen en estructura "circunstancial" de efectos nemotécnicos (Stéphane Ehrlich, 1976) a la que, en el supuesto que aquí manejamos, el juglar otorgó el haz de valores portado por la denotación del signo del que se desprenden.

La combinatoria vocálica [a + e + a + ó], que especificaría -según esta conjetura- valores de victoria, abunda en la tirada 128, dedicada al pasaje de la afrenta en el robledal (vv. 2681-2748); no

es, pues, un recurso inocuo o neutro. El ítem [a + e + a + ó] se encuentra proyectado sobre el decurso probablemente con el fin de salpicarlo de connotaciones de alcance épico. En consecuencia: el grupo vocálico, que viene anunciándose en tiradas anteriores, siempre en el segundo hemistiquio, es "figura" de valores adscribibles al significante /Campeador/. Véanse, resaltados en negrita, algunos ejemplos de sonoridad pareja a la sarta fónica [Campeador]:

/váln grant valór/ (v. 2550b)

/a guisa de varón/ (v.2576b)

Además, el ítem fónico [a + e + a + ó] acrecienta su recurrencia en los momentos de mayor dramatismo. Al final del pasaje del robledal:

– en el abrazo nupcial:

iazén esa noch (v. 2702b).

demuéstranles amor (v. 2703b)

– en el ruego que las hijas del Cid dirigen a sus maridos para que cesen en la tortura. Su apelación se apoya en el envilecimiento que acarrea a los propios infantes:

-abiltaredes a vos (v. 2732b)

– en el momento en que los infantes arrancan las camisas a sus esposas:

-a ellas amas a dos (v. 1738b)

La sinestesia connotativa que suscita esta combinatoria de vocales medias [a + e + a + ó] estimularía sin duda en el auditorio la impresión del galope de un caballo que se aproxima, [a + e + a + ó] + [a + e + a + ó] + [a + e + a + ó]...La percusión de un trote sostenido y apremiado acercándose al robledal de Corpes en el momento en que las hijas del Cid eran sometidas a tortura suponía a las claras, ante los oyentes del relato, un trance de emotividad en la que se mezclaría a la vez el climax trágico y la

resolución esperada, aquella que en el tratado *Ad Herennium* estaba prevista como “iucundus exitus rerum”. El juglar parece participar de esta misma urgencia pues unos versos más adelante (2741-2742) explicita léxicamente esta sombra evocada del Campeador en medio del robledal:

¡Quál ventura serie esta si ploguiesse al Criador,
que assomasse essora el Çid Campeador!

Se repite en el v. 2753, con el que se cierra la tirada 129:

¡Quál ventura serie si assomas essora el Çid *Roy Díaz!*

Mediante esta clase de recursos se solventaba el singular reto que suponía la dilución de la imagen de conjunto en la retentiva de aquellos receptores que escuchaban el cantar en sesiones que solo podían ofrecer trozos fragmentarios. Se afrontaba así un problema de recepción, el que producía la intermitencia de las sesiones a lo largo de las sucesivas convocatorias.

2. Connotativa del hilo conductor

2.1. Fórmulas y Duplicados

2.1.1. Particularidad formularia en el CdeC. Como “construcciones idiomáticas de lenguaje socializado”, las fórmulas juglarescas resultan parámetros pertinentes en el orden estilístico (Margaret Chaplin, 1976) y también en el estructural (Alan D. Deyermond, 1973) para medir la competencia constructiva de una determinada forma de decir (y de no decir). Desde este doble punto de vista (estilístico y estructural), el fondo formulaario del CdeC supone un primer índice de control de su arte narrativo; por un lado, su uso difiere del que se constata en el resto del PMC, no solo en cuanto a la densidad -notoriamente inferior en proporción numérica- sino también en cuanto a la taxonomía; por otro lado, el aprovechamiento de buen número de estos clichés como recurso nemotécnico, válido para conser-

var en la retentiva del auditorio el hilo conductor de conjunto, hace del CdeC un producto juglaresco de especial entidad para observar una modalidad comunicativa dominada por un decir sin decir.

Por regla proporcional, la densidad de fórmulas es más débil en el CdeC que en el resto del PMC, cuyo texto contiene un 32,9 % de versos formularios, según el cómputo de De Chasca (1972, pp. 338-382). Es obligado aceptar, sin embargo, que en el empleo de estereotipos como "Acción de cabalgar" y "Aguijar", el CdeC incluye un número de muestras aproximable al utilizado por el PMC. Las cinco muestras de este tipo que asume el relato de la "Afrenta" (vv. 2836, 2842, 2886, 2693, y 2775) guardan proporción cuantitativa con respecto a la treintena contenida en el total del poema. Pero es menester igualmente tomar en cuenta que la trama del CdeC se desenvuelve casi en su integridad en acción itinerante a caballo.

Módulos exclusivos en el CdeC

Del módulo "Tener armas" constan cinco muestras en el CdeC (vv. 2613, 2673, 2687, 2887, y 2896) mientras que en el resto del PMC hay una única representación (v. 1602). Los giros "A siniestro" y "A diestro" (vv. 2691, 2694...) son absolutamente privativos del CdeC.

La menor densidad de fórmulas con respecto al PMC y la presencia de algunos tipos exclusivos, o casi exclusivos, permite conjeturar que el juglar del CdeC ha desechado la solución formulaaria, movida la mayor parte de las veces por automatismos estilísticos, dado el escaso rendimiento que brinda en el orden de la significación de alcance connotativo y que, a cambio, ha optado por otros módulos con formato parecido y función equivalente, pero dotados de mayor flexibilidad, en razón de obtener de ellos un punto de apoyo donde asentar la sobredimensión del discurso.

2.1.2. Duplicados. La incidencia de módulos dotados de carga semántica descriptiva o expositiva no condicionada por estándares sino susceptibles de recibir expansión de su ratio

denotativa es síntoma de un arte retórico y pragmático característico de una competencia creativa y no únicamente notarial. Habrá que tener pues en cuenta estas magnitudes, a las que llamaré “duplicados”, como un material que hace más perspicua la intención del juglar, y, además, deja transpirar a su través un lado, aunque nimio, del mensaje central. En los duplicados hay información, abierta por un primer eslabón (un *hápax*: “ahí está”), y hay entropía plasmada en el último miembro de la cadena (un ítem: “ahí está de nuevo”). Pero hay sobre todo un hilo articulatorio que conexiona lo anterior con lo posterior, y viceversa. El arco de cobertura instituye una “comunidad frásica” con el contenido informativo que se encierra entre *hapax* (*h*) e ítem (*i*) de manera que la redundancia que aporta el segundo miembro deja de ser una señal superflua para erigirse en contra-señal de un límite. Los ejemplos son numerosos, y comienzan por hacerse presentes en los primeros versos del CdC a través de sendos parlamentos de los protagonistas, Diego y Ferrán Gonçalves, condes de Carrión. Con las mismas palabras, ambos personajes hacen alusión a las mismas circunstancias:

v. 2548 ⇔ v. 2556,

(*h*) ante que nos retrayan lo que cunrió del león;

(*i*) antes que nos retrayan lo que so del león;

v. 2551 ⇔ v. 2555,

(*h*) escarniremos las fijas del Campeador;

(*i*) Assí las escarniremos a fijas del Campeador;

Claro que esta muestra no resulta suficientemente representativa de la finalidad articuladora que cabe atribuir a la argucia de duplicación porque, en principio, los dobles –en labios de los hermanos Diego y Ferran– podrían obedecer a un interés por explicitar el consenso acerca de sus planes contra el Cid. No obstante, a todo lo largo de su decurso el CdeC recurre a esa estrategia generalmente como voz narrativa de tercera persona:

vv. 2651-2652 ⇔ vv. 2671-2672,

(h) Otro día mañana con ellos cavalgó, // con dozientos cavalleros escuirr los mandó;

(i) El moro Avengalvón, mucho era buen barragán, // con dozientos que tiene iva cavalgar;

v. 2748 ⇔ v. 2752 y v. 2754,

(h) por muertas las dexaron en el robredo de Corpes.

(i) por muertas las dexaron, sabed, que non por bivas.

(i) Ifantes de Carrión por muertas las dexaron,

v. 2763 ⇔ v. 2824,

(h) Alabandos ivan ifantes de Carrión,

(i) Alabáodos sedían ifantes de Carrión.

La secuencia de duplicados instituye –a mi modo de ver– una especie de partitura orientada a instalar en la memoria receptiva del auditorio determinadas cadencias que anudan en puntos varios la trayectoria del relato: factores como el de *causa* (el episodio del león), *intención* (propósito de infligir escarnio a las hijas del Cid), *consecuencia* (ejecución de la afrenta), y otras variables, entretejen una lógica de continuidad, y crean vías susceptibles de recuperar la información episódica (Endel Tulving, 1976) reinsertándola en estructuras permanentes de la memoria semántica de los receptores (Stéphane Ehrlich, 1976). El resultado de conjunto es una cadeneta que combina “unidades de memoria” y “unidades de discurso” sustentadas por pivotes de la línea expresiva: v. 2548 ⇔ v. 2556 + v. 2551 ⇔ v. 2555 + vv. 2651-2652 ⇔ vv. 2671-2672 + v. 2748 ⇔ v. 2752 y v. 2754 + v. 2763 ⇔ v. 2824, que tal vez sea posible explicar a modo de un solapamiento de “memas”, partículas de memoria semántica (Jean-François Leny, 1976) y “semas”, rasgos de contenido semántico (Bernard Portier, 1992, p. 81). A estos

“memas-semas”, correspondería la función de proteger o recomponer el recorrido de la narración cuando se debilitan o se pierden los apoyos de referencia en el circuito de emisión-recepción.

Función de los duplicados

La función de los duplicados no es estética; estriba en articular el decurso en el nivel del sentido, o sea, el de la relación entre el acto de habla y el acto de recepción. Fórmulas y duplicados no entran, pues, en confusión. Aquellas son estándar; éstos conservan la ductilidad informativa; son flexibles en el orden expresivo y aportan no solo información sino también una cadeneta de dos o más eslabones que franquea, desde la sustancia de los grandes pivotes (*causa, consecuencia, intención...*), una coordinación interna de la trama capaz de actualizar en el auditorio el proceso de la *anámnesis*, del volver a recordar.

No se trata, pues, de simples paralelismos (Franklin M. Walkman, 1978). Los duplicados asientan en el orden retórico del discurso la compatibilidad entre distintos datos de la narración, y –en el orden pragmático– ejercitan una toma de contacto directo con el auditorio a fin de trasladarle puntos referenciales que salvaguarden el proceso de comunicación mediante el refuerzo de la información anteriormente inscrita en su memoria. Con ello, el arte del CdeC deja manifiesto que conoce que la eficacia de la recepción depende de la organización retórica del texto tanto como de la actividad pragmática ejercida sobre el receptor. La retórica juglaresca deviene así en un arte connotativo, en el primado de las nemotécnicas del texto que propician una complicidad de discurso, o sea, la interacción entre acto de habla y acto receptivo.

2.2. Sumarios y Voz narrativa

2.2.1. Los sumarios y su función constructiva. Incorporado al PMC en un determinado estadio de su formación entre las tiradas 123 y 133 (vv. 2543-2900), el CdeC no dejó de sufrir en su propia organización interna adaptaciones de acoplamiento

motivadas probablemente por la necesidad de cohonestar su diégesis con la del resto del poema, pero en especial con el fin de compensar los desequilibrios que en el desarrollo temático originaba el problema del exceso de variables narrativas. En efecto: A medida en que, con el avance de la trama, el relato se alargaba y el recitado acumulaba información, el *stockage* de episodios tendería a incrementar –en el orden pragmático– el riesgo de desmemoria en el auditorio, y, a la vez, en el orden de la sintaxis temática de conjunto, el tejido articulatorio se adelgazaría en proporción inversa a la presencia de nuevos datos. Sin duda, el adelgazamiento disminuiría en el auditorio la percepción de una sintaxis temática capaz de poner en armonía con el conjunto del PMC y el del CdeC las múltiples variables.

Variables de sintaxis temática

El desarrollo temático del CdeC está afectado por la multiplicidad de variables en la coordenada del espacio: Corte del Cid en Valencia → Afueras de la ciudad → Ruta desde Valencia a Carrión → Pernoctas varias durante el trayecto → Corte del moro Abengalbón → Robledal de Corpes → Ruta de regreso a Valencia → Estancia en San Esteban de Gormaz → Ruta de San Esteban a Valencia → Corte del Cid en Valencia. Asimismo, la variedad de situaciones actanciales (bodas + alocuciones + parlamentos + viajes + conspiraciones + afrenta + socorros + adhesiones populares + efusiones sentimentales...) no podía por menos que arrastrar a transmigraciones constantes de los puntos de atención de los receptores.

La diversidad de variables hubo de forzar al rudo arte juglaresco a una *dispositio* en piezas, delimitadas a modo de secuencias cinematográficas con sus fundidos en negro, algo así como una topología de mosaico. Ahora bien: tal *dispositio* añadía un problema en la conducción del hilo argumental; aunque el reparto en piezas permitía dilucidar el tablero del conflicto en unidades temáticas discretas, exigía enhebrar en un todo ese damasquinado sin deterioro sensible de la sintaxis temática fundada sobre una conexión de los episodios en un *continuum*. En esas condiciones, el juglar o juglares se verían en la necesidad de preservar una urdimbre que asegu-

rara la sintaxis del relato frente a la dispersión de variables y, como resultado, tenderían a soluciones de vertebración mediante artificios que favorecieran el nexo entre piezas. Se explica así que la continuidad temática se desenvuelva a veces con movimientos en espiral, y trace la imagen de una línea ondulante con datos ensartados como en un tirabuzón donde los duplicados hacen de dobles de ida y vuelta que sirven para anudar e impulsar el grueso del decurso.

Todo ello contribuye a disponer el material narrativo en una topología de bucle: las piezas se superponen unas sobre otras y su delimitación se logra mediante señales que el juglar ha cuidado de introducir en varios lugares del recorrido narrativo. Versos o hemistiquios cuyo contenido posee un respecto instrumental de superordenación actúan de elemento demarcativo y/o transicional entre episodio y episodio.

Información diegética y respecto instrumental

En el caudal de información que ofrece el CdeC –y supongo que igualmente otros textos del régimen juglaresco- cabe distinguir junto a la fábula o *history* un decir instrumental que orienta su referencia a unidades de esa diégesis, bien para indicar que alguna de esas unidades ha concluido, o bien para advertir de que se reanuda, o también para avisar de que otra nueva se inicia. El carácter instrumental de este decir adquiere constancia en versos con función fórica (en el orden semántico) y función fálica (pragmática). O sea: son versos dirigidos a impedir la quiebra del hilo argumental a la vez que establecen puentes entre el texto y la memoria receptiva del auditorio.

Cabe denominar con el término de “sumario” a la información instrumental que el discurso aporta mediante versos o hemistiquios caracterizados por su oficio fórico (re-orientan la secuencia hacia su inmediato contexto) y por su alcance fálico (reinscriben un episodio en el stock de episodios instalados en la memoria del oyente). Por ejemplo: el primer hemistiquio del v. 2557, “Con aqueste consejo”, y el del v. 2602, “Elle fizo aquesto”, son informes sumarios de incidencia anafórica y perlocucional. Por el lado fórico, están confeccionados con deícticos

con referencia al contenido contiguo, tienden enlaces entre lo que antecede y/o sigue. Por el lado pragmático, percuten sobre el receptor para avisarlo de que un estadio del curso narrativo ha alcanzado un punto terminal o, lo que es lo mismo, para reclamarle un cambio del centro de atención.

Configurados con sello de compendios, los sumarios del CdeC disponen de alguna de estas dos virtualidades: [a] recuperativa (recapitulan en versión abstracta o comprimida un fragmento de lo anteriormente narrado sin añadir nada nuevo); y [b] explicativa (estipulan causas que dan razón de lo anteriormente narrado o/y dan congruencia a los estadios subsiguientes de la trama). He aquí algunas muestras:

Al tipo [a] pertenece, por ejemplo, el verso "Elle fizo aquesto, la madre lo doblava" (v. 2602): la información se reduce a rescatar lo expuesto en los versos inmediatamente anteriores dedicados a la despedida de sus hijas por parte del Cid y su esposa, Doña Jimena.

Al tipo [b] corresponde el v. 2658, que explica la causa de las intervenciones del moro Abengalbón: "todo esto les fizo el moro por el amor del Çid Campeador"; y, asimismo, el último verso de la serie 125, "nos puede repenir, que casadas las ha amas" (v. 2617), sumario que –sin añadir nada que no sea conocido por el auditorio– compendia la razón por la que el Cid asume los acuerdos con los condes de Carrión: "no puede volverse atrás de lo ofrecido porque ya las tiene casadas", lee Ian Michael en su edición del PMC (Madrid, Castalia, 1981, p. 249).

Las dos modalidades [a] y [b] coinciden en su capacidad de reorientar el curso de la narración hacia lo que antecede o/y hacia lo que sigue (oficio de intervalos o de puntos de transición en el decurso) y en ayudar al auditorio con un orden envolvente a mantener en vigencia el despliegue del mensaje (cometido de síntesis informativa que recupera o sustituye de modo connotativo enclaves del discurso).

2.2.2. La Voz del narrador. Resultan frecuentes en el PMC “los detalles que el autor da a conocer al lector y oculta a algunos de sus personajes” (Miguel Garci-Gómez, 1975, pp 221-22) pero en el CdeC la tendencia de la voz del juglar es más bien con cierta intención evaluativa o explicativa. A la finalidad evaluativa se adscriben, por ejemplo, los versos “¡Dios que bien los sirvió a todo su sabor!” (2650); y “¡Cuál ventura serie si asomas essora el Çid Ruy Díaz!” (2753), que cuenta con duplicado en los vv. 2741-2742.

A la segunda de las finalidades, la de ofrecer una explicación, pertenece la imagen “Quomo la uña de la carne ellos partidos son” (v. 2642).

Estamos ante puntos desde los que el juglar focaliza el relato interrumpiendo su devenir, proyectando sobre el asunto que cuenta un horizonte de configuración externa, algo así como un reportaje accionado desde fuera, al que se añaden notas o connotas al pie de algunos lances, o paréntesis iluminativos, supliendo al auditorio en sus expectativas y reacciones, o ahorrándole conjeturas. Como puntos focales representan, en efecto, una lectura o relectura mediante la cual el juglar se aísla, se separa un tanto del texto, se hace al margen, texto de texto, constituyéndose en corteza de la almendra diegética o, en términos ferroviarios, en el guardagujas que detiene el tren que avanza fijo en sus raíles. Ahora bien: si esto es así, cabe preguntarse: (a) ¿es la voz del juglar un agregado a su propio texto o, por el contrario, (b) ¿interpone su comentario a un documento –oral o escrito– que ha encontrado elaborado por mano ajena? Apunta a esta segunda posibilidad el hecho de que la voz del juglar comparezca en puntos de transición y no en otros lugares, con lo cual viene a actuar a modo de puente que se tiende entre las orillas de dos piezas con argumento suelto. Así,

El v. 2650 engasta el micro-relato de la acogida y pernocta en Molina (vv. 2647-2649) y el micro-relato de la partida de la comitiva al día siguiente: “Otro día mañana con ellos cavalgó” (v. 2651).

El v. 2753, colocado entre duplicados relativos al momento del final trágico de Corpes (vv. 2752-2754), enfatiza la expectativa del juglar:

Por muertas las dexaron, sabed, que no por bivas.
 ¡Quál ventura serie si asomas essora el Çid *Ruy Díaz!*
 Ifantes de Carrión por muertas las dexaron,

El v. 2642 viene incluido inmediatamente después de haber sido cerrado el relato de la despedida que el Cid hace a sus hijas y de las instrucciones que traslada a Félez Muñoz para que mantenga un seguimiento de su viaje a Carrión a cierta distancia de la comitiva. El juglar deja transparentar la emoción del trance, "Quomo la uña de la carne ellos partidos son", para abrir a continuación el curso del viaje hacia tierras leonesas: "Piéssanse de ir ifantes a Carrión". Se trata, en realidad, de didascalias o instrucciones que el juglar traslada al auditorio, una especie de propedéutica susceptible de ser atribuida a estrategias de enunciación antes que a construcciones de enunciado.

Didascalias de enunciación

En el v. 2753, el juglar reclama la atención de los oyentes acerca del estado en que habían quedado las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol, tras los sucesos de Corpes: "Por muertas las dexaron, sabed, que no por bivas". Más adelante (tirada 131), al retomar un cabo que había quedado suelto al comienzo de la tirada 126 –el cumplimiento de un encargo que Félez Muñoz había recibido del Cid– el juglar advierte a sus oyentes: "Mas yo os diré d'aquel Félez Muñoz" (v. 2764). Hay incluso acotaciones asimilables a las de escenario teatral, señales de posición "al paño" de un personaje; es el caso de la irrupción de Félez Muñoz en medio del bosque por el que los infantes de Carrión, tras los sucesos de Corpes, cabalgan vanagloriándose de su venganza: "Violos venir e odió una razón; // ellos nol vidien ni dend sabien raçión; // sabed bien que si ellos le vidiesen, no escapara de muort" (vv. 2772-2774).

Esas didascalias de enunciación, que posicionan la atención del auditorio en puntos de enlace, demuestran que el juglar estuvo atento a instrumentar connotativamente la información

en la memoria receptiva de un público sometido a intervalos de sesión a sesión, abocado de continuo al rescate del *stockage* de datos, a merced de un desarrollo recitativo oral y entrecortado.

2.2.3. La estructura de acción: Incoación / Cumplimiento.

Una práctica bastante común en el CdeC, consistente en desdoblarse el dato informativo sobre una determinada acción en un par de momentos (de incoación, uno; de cumplimiento, otro), sirve para documentar una vertiente de dimensión connotativa nada desdeñable en la competencia que caracteriza el arte juglaresco de la pieza. Sin duda esta técnica de disociación fue entendida como artificio eficaz para articular un seguimiento de la lógica interna de la diégesis por parte del auditorio. Desde los primeros versos hasta los últimos, el juglar deja patente el carácter preferencial de este uso modalizador, rasgo ciertamente diacrítico en la definición de la narrativa de acción. En el *incipit* del cantar (vv. 2543-2556), los infantes de Carrión diseñan con todo detalle su programa de venganza; en confidencias enunciadas en segunda persona plural dejan asomar sus intenciones: “Pidamos” + “digamos” + “enseñar las hemos” + “sacar las hemos de Valençia” + “después en la carrera...” En el punto terminal, el juglar sostiene la misma técnica de anuncio de una acción adentrándose en la voluntad y en el pensamiento del Cid: “non quiso tardar” (v. 2899) + “pensó de enbiar” (2900).

Según esto, la aplicación de la estrategia ofrece, al menos, un par de enfoques: o bien un uso modal, al que llamaré “de exteriorización”, que narra la acción (1º) en su previsión intencional (de índole cognitiva o volitiva) y (2º) en su ejecución; o bien la modalidad, que denominaré “de distribución”, que narra la acción en dos o más estadios de su ejecución (2ºa → 2ºb → 2ºc...).

La modalidad “de exteriorización” se puede observar en los siguientes ejemplos:

(1º) "Piéssanse de ir ifantes de Carrión" (v. 2644) → (2º) "aguijan quanto pueden ifantes de Carrión" (v. 2646).

(1º) "Mio Çid e los otros de cavalgar penssaban" (v. 2609) → (2º) "alegre va mio Çid con todas sus compañas" (v. 2614).

(1º) "Hya quieren cavalgar en espidimiento son" (v. 2591) → (2º) "Hya salien los ifantes de Valençia la clara" (v. 2611).

(1º) "Otro día mañana piensan de cavalgar" (v. 2870) → (2º) "Los de San Esteban escurriéndolos van" (v. 2871) → (3º) "Otro día mañana métense a andar" (v. 2878)

La modalidad "de distribución" tiene un muestrario significativo en el reparto de la acción en dos momentos:

(1º) "compieçan a reçebir lo que el Çid mandó" (v. 2587) → (2º) "hya mandavan cargar infantes de Carrión" (v. 2587)

(1º) "Tornémonos, Çid, a Valençia la mayor" (v. 2625) → (2º) "Hyas tornó pora Valençia el que en buen ora nascció" (v. 2643).

La aspectualización de la acción dota de horizonte connotativo al modo de narrar haciendo que las dos partes, (1º) y (2º), y su conducción (→), contribuyan a imitar el movimiento inherente al "hacer". La pre-comprensión de la acción en (1º) traslada su potencialidad a (2º) mejorando sin duda la apariencia de realidad.

3. Connotativa del eje *Espacio /Tiempo*

3.1. *Retórica de las categorías de articulación*

3.1.1. Estrategia con *Tiempo y Espacio*. La estabilidad del hilo conductor en un relato de recitado oral con medio millar de versos exigía sin duda la instrumentación connotativa de la temática ante la dificultad de conservar en la memoria del auditorio la colonia de episodios que conforman la seriación del conflicto. El más representativo de los instrumentos aplicados por el CdeC no es con todo –pese a su importancia– el de duplicar algu-

nos tramos de la narración hasta alcanzar un cierto grado de “discurso recursivo” ni tampoco el de recuperar, sintetizar o anticipar episodios mediante el empleo de sumarios. El procedimiento que adquiere especial vigor es el de la “incrustación” (“enchâssement”, en la jerga semiológica) que el juglar aplica con ocasión de relatar los itinerarios de Valencia a Corpes (vv. 2644-2696), y regreso (vv. 2810-2884). El trazado de los respectivos viajes propició una narrativa de engarce consistente en intercalar dentro del mismo marco de temporalidad un haz de episodios que se dan por sucedidos en espacios distintos.

La técnica de incrustación resulta sencilla: consiste en la extrapolación de una de las dos coordenadas –o de las dos conjuntamente– del eje *Tiempo* (T) / *Espacio* (E), determinación que trasciende todo dato narrativo. En el punto cero, la intersección genérica T « E es concebible bajo la abstracción de la estática pero en la dinámica de cualquier referencia narrativa la fluencia de la sucesividad concatena un (T₁) y su correspondiente (E₁) como correlatos de dimensión espaciotemporal. Por sus propiedades de género narrativo, el CdeC asume esta correspondencia de (T) y (E) en una cronotopía representable por entrecruzamientos en línea de continuidad (T₁ :: E₁) → (T₂ :: E₂) → (T₃ :: E₃)..., co-implicaciones entre tiempos sucesivos y espacios diferentes según la progresión de los episodios narrados.

El relato del viaje de Valencia a Corpes (vv. 2611-2697) y el de Corpes a Valencia (vv. 2809-2884) son pertinentes para observar esta progresión. Ambos relatos aparecen delimitados con inequívocas señales, como si el juglar dispusiera su marco bajo una efectiva intención de protocolizarlos como partes autónomas. He aquí las señales enmarcadas sobre las que pivotan los términos *a quo* y *ad quem* de cada trayecto.

Valencia-Corpes:

v. 2611: Hya salien los ifantes de Valençia la clara,

v. 2697: Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,

Corpes-Valencia:

v. 2809-2810: Todos tres señeros por los robredos de Corpes,
entre noch e dia salieron de los montes;

v. 2884: Dent pora Valençia adeliñados van.

En cada uno de los trayectos, la progresión $(T_1 :: E_1) \rightarrow (T_2 :: E_2) \rightarrow (T_3 :: E_3) \dots$ obedece a yuxtaposiciones de cronología y topología. El itinerario Valencia-Corpes describe una curva en la cual la hipóstasis espaciotemporal avanza según la seriación siguiente: Santa María de Albarracín $(T_1 :: E_1) \rightarrow$ Molina $(T_2 :: E_2) \rightarrow$ montes de Luzón $(T_3 :: E_3) \rightarrow$ Arbuxuelo $(T_4 :: E_4) \rightarrow$ Salón $(T_5 :: E_5) \rightarrow$ Annsarera $(T_6 :: E_6) \rightarrow$ Atienza $(T_7 :: E_8) \rightarrow$ sierra de Miedes $(T_9 :: E_9) \rightarrow$ montes Claros $(T_{10} :: E_{10}) \rightarrow$ Griza $(T_{11} :: E_{11}) \rightarrow$ San Esteban $(T_{12} :: E_{12}) \rightarrow$ robledo de Corpes $(T_{13} :: E_{13})$. Otro tanto ocurre en el itinerario Corpes-Valencia: Torre de Doña Urraca $(T_1 :: E_1) \rightarrow$ San Esteban $(T_2 :: E_2) \rightarrow$ Alcoceva $(T_3 :: E_3) \rightarrow$ Gormaz $(T_4 :: E_4) \rightarrow$ Bado de Rey $(T_5 :: E_5) \rightarrow$ Medina $(T_6 :: E_6) \rightarrow$ Molina $(T_7 :: E_7) \rightarrow$ Valencia $(T_8 :: E_8)$.

La explicitud de la variable (T) consta en adverbios ("quando", en los vv. 2648, 2815, 2821, 2827, 2831...; "Ya", en los vv. 2661, 2689...), en frases adverbiales ("Otro día mañana", en el v. 2651), en la contraposición del aspecto imperfectivo ("hivan", en el v. 2653; "iva", en 2672 + 2673 + 2674 + 2817) y el aspecto perfectivo ("troçieron", "llegaron", en el v. 2656), así como en paráfrasis: "una grand ora penssó" (v. 2828). Es cierto que se trata de una explicitud arrastrada por la acumulación de datos de acción pero la confluencia de la coordenada espacial no deja de descollar solapada con la temporal.

De Valencia a Corpes y de Corpes a Valencia

Cualquiera que sea la problemática de los anclajes en la geografía o en la topografía del lugar (Ian Michael, 1977), las rutas Valencia→Corpes y Corpes →Valencia desempeñan funciones connotativas que conviene especificar. La connotación parece clara: el pormenor de la primera ruta abona la idea de una marcha lenta, atemperada al acrecentamiento y la maduración de sentimientos de agresividad, que van poco a poco endu-

reciéndose en el ánimo de los infantes de Carrión contra sus esposas a la vez que proporciona la sensación de distancia, como retardando el episodio cruento del robledal y, en consecuencia, intensificando la expectativa.

Por el contrario, el carácter sucinto del segundo mapa Corpes →Valencia abrevia la expectativa del regreso, circunstancia que ayuda a distender en los oyentes la tirantez originada por el primer itinerario.

Una estrategia de trasgresión del esquema $(T_1 \ll E_1) \rightarrow (T_2 \ll E_2)$, aplicada por el juglar a ambos trayectos, quiebra la progresión de (T) en estadios sucesivos $(T_1) \rightarrow (T_2) \rightarrow (T_3) \dots$ de manera que la dimensión rectilínea del tiempo de los itinerarios sufre en un punto dado una variación: o bien un vuelco hacia atrás (itinerario Valencia → Corpes), que representaré $(T_{-1}), (T_{-2}) \dots$; o bien una ramificación hacia los lados (itinerario Corpes →Valencia), donde a diferentes espacios $(E_1) \rightarrow (E_2) \rightarrow (E_3) \dots$ corresponde un mismo (T), representado (T_1) . Para la primera aplicación -fractura de la linealidad (T) con efectos retroactivos- emplearé la sigla (A). A la segunda de las aplicaciones -fractura en la línea (T) desglosada en varias correspondencias espaciales- la reconoceremos por (B).

La fisura (A) practica una retroacción de (T) correspondiendo su incidencia a varios espacios: $(T_{-1} :: E_{-1}) \leftarrow (T_{-2} :: E_{-2}) \leftarrow (T_{-3} \ll E_{-3}) \dots$ Se registra en el trayecto Valencia →Corpes a la altura de Ansarera. Según expondré más adelante, la pernocta de la comitiva en una posada de esa localidad, "o dizen el Assarera ellos posados son" (v. 2656), es aprovechada por el juglar para recuperar momentos del recorrido llevado a cabo hasta entonces $(T_{-1}) \leftarrow (T_{-2}) \leftarrow (T_{-3}) \dots$ con sus respectivos escenarios $(E_{-1}) \leftarrow (E_{-2}) \leftarrow (E_{-3})$.

La fisura (B) trunca la linealidad de (T) con un efecto multiplicador dando un resultado de simultaneidades: un mismo (T) se abre como un abanico hacia diferentes (E), siendo la clave $T_1 :: E_2; T_1 :: E_3, T_1 :: E_4 \dots$

3.1.2. El juego con el *Tiempo*: retroacción y simultaneidades. En un par de circunstancias, el juglar del CdeC introduce sendas desviaciones en la linealidad del *Tiempo* narrativo. Quiebra su cadena de eslabones sucesivos y varía la dirección hacia atrás en un desplazamiento retroactivo (**A**) o hacia los lados en un movimiento de simultaneidades (**B**).

La variación (**A**), aplicada al itinerario Valencia → Corpes, toma como base la suspensión del avance del viaje en un punto del itinerario con la excusa de una pernocta y abre, a partir esa coyuntura, un hueco narrativo para insertar episodios sucedidos en momentos anteriores (T_{-1}) y en espacios ya recorridos (E_{-1}) por los viajeros. El juglar confecciona la operación, de carácter retrospectivo, no solo introduciendo la ficción del reposo de la comitiva en una posada de Ansarera sino que, igualmente, restituye al final del intervalo la reanudación del viaje en el mismo punto en que lo había abandonado. Así, entre el v. 2656 y siguiente (numeración de Menéndez Pidal, 1908-1911, III, p. 1126)

trocieron Arbuxuelo e llegaron a Salón,
o dizen la Anssarera ellos posados son.

y el verso 2689

Ya movieron del Anssarera ifantes de Carrión

el CdeC recupera varios episodios asentados en contextos anteriores del viaje.

La variación (**B**) es aplicada al itinerario Corpes → Valencia. Después narrar la afrenta del robledal, el trazado de regreso de la comitiva (hijas del Cid y Féliz Muñoz) hacia la corte valenciana (vv. 2808-2885) despliega una línea narrativa en sucesión ininterrumpida hasta San Esteban de Gormaz. El juglar acude aquí a la misma excusa que había quedado latente en el caso de (**A**): el punto de interrupción es también ahora un lance de reposo de la comitiva. Tras su llegada a San Esteban (v. 2818-

2821), donde doña Elvira y doña Sol reciben viandas y granos a modo de tributo (v.2822), el juglar suspende el relato del itinerario y, aferrado a la simultaneidad de la coordenada *Tiempo* (T_1), abre a partir del verso 2824 un haz de diez planos espaciales, con la incrustación de datos de diferente concreción tipográfica ($E_1 / E_2 / E_3 \dots$). Girante sobre un único eje temporal (representado por la estancia de la comitiva en la posada de San Esteban), el foco narrativo se mueve hacia la izquierda y hacia la derecha, hacia arriba y hacia abajo, igual que lo hubiera hecho una cámara de cine. He aquí los espacios focalizados desde un ($T_1 :: E_1$) anclado en la posada de San Esteban de Gormaz (E_1), donde las hijas del Cid permanecen varias jornadas (T_1) mientras son atendidas de sus heridas: “Allí sovieron ellas fata que sanas son” (v. 2823).

($T_1 :: E_2$): Trayecto Corpes \rightarrow Carrión, que en aquellos mismos momentos narrativos recorrían los condes leoneses: “Alabandos sedían ifantes de Carrión (v. 2824).

($T_1 :: E_3$): Toda Castilla conoce la noticia de la afrenta: “Por todas essas tierras estas nuevas sabidas son”, según verso supuesto por Menéndez Pidal (1908-1911, III, p. 1131).

($T_1 :: E_4$): Corte de Alfonso VI, rey de Castilla y León, quien es informado de la afrenta infligida al Cid en la persona de sus hijas: “de cuer pesó esto al buen rey don Alfons” (v. 2825).

($T_1 :: E_5$): Trayecto San Esteban \rightarrow Valencia, recorrido en aquellos mismos momentos por enviados encargados de notificar al Cid lo sucedido en el robledal: “Van aquestos mandados a Valencia la mayor” (v. 2826).

($T_1 :: E_6$): Corte de Valencia (vv. 2827), donde el Cid es informado: “quando gelo dizen a mio Çid el Campeador” (v. 2827). Reacción del Cid ante la información que le es transmitida (vv. 2828-2835).

($T_1 :: E_7$): Trayecto Valencia \rightarrow San Esteban de Gormaz que recorren Alvar Fáñez, Pero Bermúdez y Martín Antolínez con

doscientos caballeros enviados por el Cid al encuentro de sus hijas en San Esteban de Gormaz con el mandato de que las escolten en su regreso a Valencia (vv. 2836- 2840).

($T_1 :: E_8$): Gormaz, donde arriba la comitiva enviada por el Cid: "vinieron a Gormaz, un castiello tan fuort" (v.2843).

($T_1 :: E_9$): Castillo de Gormaz, donde la comitiva pernocta: "hi albergaron por verdad una noch" (v. 2844).

($T_1 :: E_{10}$): San Esteban de Gormaz, cuya población conoce que Alvar Fáñez y los suyos se encuentran a pocos pasos (vv. 2845-2846)

($T_1 :: E_{11}$): Plaza de San Esteban, donde la población tributa a la comitiva de Alvar Fáñez honores similares a los que habían recibido las hijas del Cid (vv. 2847-2850) y donde Álvaro Fáñez dirige a los habitantes una alocución de agradecimiento (vv. 2851-2856)

($T_1 :: E_{12}$): Posada de San Esteban, donde pernocta la comitiva de Alvar Fáñez: "adeliñan a posar pora folgar essa noch" (v. 2857).

Por último, el juglar cierra el giro del foco narrativo en el mismo punto en que se hallaba anclado: la posada de San Esteban en la que las hijas del Cid habían sido curadas de sus heridas:

($T_1 :: E_{13}$): Posada de San Esteban, donde aguardaban las hijas del Cid y en la que se produce el encuentro con Alvar Fáñez: Minaya va veer sves primas do son (v. 2858).

Conclusión: Un único T (= T_1), o sea, el *Tiempo* de permanencia de las hijas del Cid en una posada de San Esteban de Gormaz, recubre a modo de un arco toda una sarta de episodios que tienen lugar en distintos espacios: ($T_1 :: E_{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13}$). Al término de la sarta (E_{13}), la simultaneidad se patentiza en la equivalencia ($T_1 :: E_{13}$) = ($T_1 :: E_1$). Un mismo T (T_1) y un mismo E, representado por $E_1 = E_{13}$ con referencia a un único espacio (la posada de San Esteban de Gormaz) hace

emerger el “ahora” donde *vis a vis*, “en elle fincan los ojos don Elvira e doña Sol” (v. 2859), se encuentran Alvar Fáñez y Pero Bermúdez con las hijas del Cid.

A partir de ahí, la coordenada (T) recupera su ritmo sucesivo, con su “antes” y su “después”: primero, parlamento de Minaya Alvar Fáñez (vv. 2860-2862); segundo, llanto de los protagonistas del encuentro (vv. 2863-2864); tercero, reanudación del parlamento dirigido a doña Elvira y doña Sol con anuncio de venganza por parte de los enviados del Cid (vv. 2865-2868); y cuarto, pernocta en la posada: “Hi yazen essa noche, e tan gran gozo que fazen” (v. 2869).

Diagrama del desarrollo de la acción desde la perspectiva de un único Tiempo: el (T) transcurrido durante la estancia de las hijas del Cid, malheridas en Corpes, en una posada de San Esteban

Posada de San Esteban de Gormaz: Hospedaje Hijas del Cid (v. 2823)										
Corp-Carrión	Cart.	Conte Al Val	S Est-Valenc	Conte Cid Val	Valenc- S Est	Gormaz	Cart. Gor.	S Est de Gorm	Plaz S Esteban	Pos S Est Min
v. 2824		v. 2825	v. 2825	vv. 2827-2835	vv. 2836-2842	v. 2843	v. 2844	vv. 2845-2846	vv. 2847-2856	v. 2857
Posada de San Esteban de Gormaz: Hospedaje Hijas del Cid (v. 2858)										

Tras la pernocta, las dos comitivas reunidas en San Esteban reemprenden juntas la ruta hacia Valencia: “Otro día mañana piensan de cavalgar” (v. 2870) viene a constituir el nexo de transición hacia la sarta comprendida entre el verso siguiente (2871) y el v. 2884 (viaje rumbo a Valencia). A lo largo de ese nuevo tramo, la coordenada (T) adquiere la fluencia de la sucesividad. Varios tiempos sucesivos (T_1 , T_2 , T_3 ...) con sus correspondientes espacios (Alcoceva, Bado de Rey, Medina, Molina...) acompañan el recorrido del trayecto suspendido en el v. 2823.

3.2. Retórica de las estrategias de articulación

3.2.1. El arte de la incrustación. El procedimiento de las incrustaciones tiene bastante que ver con la de la perspectiva. Desde un ángulo de fijación del punto de mira -el descanso del grupo itinerante en la posada de Ansarera o en la posada de San

Esteban de Gormaz- el juglar enfoca la línea del Tiempo donde el pasado y el presente se contemplan como en un espejo, cara a cara; por la pantalla desfilan rostros y gestos en una tensión permanente contra el olvido, todo un entramado de configuraciones que nutren la memoria del auditorio suministrándole apoyos para mantener viva la visión argumental de conjunto.

En el primer caso -la incrustación del episodio del complot de los infantes leoneses contra el moro Abengalbón en treinta y cuatro versos (vv. 2654-2688)- el juglar había abierto un paréntesis narrativo perfectamente delimitado por el marco de dos versos; uno, el que señalizaba el final del trayecto Molina-Ansarera y la pernocta en esta última localidad (Ansarera ◀), y otro, el que retomaba el hilo del itinerario hacia Carrión situado en el mismo punto en que se había dejado (Ansarera ▶). Acercando el zoom:

Ansarera ◀ o dizen el Ansarera ellos posados son (v. 2657);

Incrustación del episodio del complot (vv. 2654-2688)

Ansarera ▶ Ya movieron del Ansarera ifantes de Carrión (v. 2689).

Con la misma técnica, el trazado del viaje de regreso desde Corpes a Valencia (vv. 2810-1884) sufre un corte súbito en el v. 2823 una vez que el grupo itinerante, formado por las hijas del Cid bajo la custodia de Félez Muñoz, sortea las aguas de Duero, rebasa la Torre de doña Urraca y alcanza la cercana localidad de San Esteban de Gormaz, donde espera Diego Téllez. Los habitantes de San Esteban agasajan a la comitiva con viandas y granos, y allí son atendidas las hijas del Cid "fata que sanas son" (v. 2823). Tal como había ocurrido con la suspensión narrativa del viaje Valencia-Corpes durante la posada de la comitiva en Ansarera, el juglar parece también servirse de un descanso del grupo de regreso como excusa para interrumpir en San Esteban el curso del itinerario Corpes-Valencia y así,

conservando invariable el eje (T), girar el foco hacia otros y diversos escenarios (un total de once): ruta hacia Carrión por la que los condes leoneses cabalgan ($T_1 :: E_2$); toda Castilla ($T_1 :: E_3$); corte de Alfonso VI, rey de Castilla y León ($T_1 :: E_4$)...

Acercando el zoom:

San Esteban de Gormaz ◀

Allí sovieron ellas fata que sanas son (v. 2823);

Incrustación de ($T_1 :: E_2$) + ($T_1 :: E_3$) + ($T_1 :: E_4$)... ($T_1 :: E_{12}$)

San Esteban de Gormaz ▶

Hi yazen essa noche, e tan grand gozo que fazen. // Otro día mañana pienssan de cavalgar (vv. 2869-2870)

Probablemente la técnica de pantalla pueda explicarse por una habilidad propia de la narrativa juglaresca. Pero también es susceptible de recibir explicación acudiendo a un interés específico del juglar del CdeC en participar en el acto de recepción facilitando al auditorio imágenes de conjunto. El uso de didascalias abona este interés. Mediante esta clase de recursos, el juglar crea intersecciones y alternancias que, sin duda, ayudarían a los receptores a un seguimiento adecuado de la narración. De estas didascalias hay muestras explícitas en trances especialmente sensibles, en los que el CdeC constata la necesidad de contactar de modo directo con su auditorio.

3.2.2. ¿Un problema ecdótico? Resulta obligado revisar un asunto de carácter ecdótico señalado por Menéndez Pidal a propósito del fragmento del CdeC comprendido entre el v. 2650 y el v. 2658 y referido a la estancia de la comitiva de los condes leoneses con sus esposas y séquito en la residencia del moro Abengalbón en Molina. Menéndez Pidal juzga que el ms. descoloca el orden de los versos 2654-2655 con respecto a los vv. 2656-2657, circunstancia que impele a su reordenamiento; tras

lamentar que "ningún editor los cambie de sitio pues es evidente que están dislocados" (Menéndez Pidal, 1908-1911, III, p. 1126), procede a efectuar el retoque.

Leído por el filólogo en su edición paleográfica (ibidem, p. 987), el ms presenta los versos en cuestión según el siguiente orden:

- a Alas fijas del Çid el moro sus doñas dio,
- b buenos seños caballos alos yfantes de Carrión.
- c Troçieron Arbuxuelo e legaron a Salon,
- d odizen el Anssarera ellos posados son.

La edición crítica de Menéndez Pidal prefiere reordenar **c** → **d** → **a** → **b** y todo en base a un concepto de narración lineal según el cual se entendería que los correlatos extralingüísticos referidos por los versos **c** y **d** se inscriben en un *tempus* anterior al de los versos **a** y **d**, entre otras cosas porque el verso que precede a **c** suena así: "hivan troçir los montes, los que dizen de Luzón" (v. 2653), donde /troçir/ conecta con /troçieron/ de **c**. Pero el retoque es, en este punto, insuficiente porque la lógica narrativa permanece dañada no solo en la cronotopía sino igualmente en el conjunto de la lógica del episodio. En efecto: si se atiende a los criterios de Menéndez Pidal cabe reconocer otras notables incongruencias del orden lógico con respecto al orden de los versos.

La opción de los editores modernos

Los editores modernos se apartan del reordenamiento que el filólogo establece en su edición crítica. Ian Michael (Madrid, Castalia, 1981² p. 251), Colin Smith (Madrid, Cátedra, 1981², pp. 235-236) y María Eugenia Lacarra (Madrid, Taurus, 1983, pp. 143-144) optan por el orden primitivo del códice. En nota al pie, C. Smith explica la corrección de Menéndez Pidal en razón de una lógica de la sucesión de los eventos narrados pero el editor cambridgense defiende la alineación primitiva, que mantiene, justificándola de la manera siguiente: los versos **a** y **b**, referidos a los obsequios del moro Abengalbón a sus huéspedes "pueden muy bien señalar un alto en el camino con una ceremonia de presentación de regalos".

Revisaré con brevedad este confuso asunto, que toca de lleno a mis propuestas sobre los modos de contar que el juglar ejercita; trataré de mostrar que el criterio de la sucesión lineal de la lógica narrativa no es aplicable al CdeC. El pasaje afectado por la cuestión ecdótica comprende en realidad desde la arribada de la comitiva a Molina, “felos en Molina con el moro Avengalvón” (v. 2647), hasta el abandono definitivo del territorio: “Ya movieron del Anssarera infantes de Carrión” (v.2689). A tenor de la edición crítica de Menéndez Pidal, y de su ordenamiento, enumero los momentos puntuales del pasaje:

- [1º] Recibimiento alborozado en la corte árabe de Molina, donde la comitiva pernocta.
- [2º] Acompañada por Abengalbón, con doscientos caballeros, la comitiva emprende al día siguiente ruta hacia Carrión.
- [3º] Itinerario que el grupo (comitiva + Abengalbón y sus caballeros) cumple: montes de Luzón → Arbuxuelo → Salón → Anssarera.
- [4º] Posada en Anssarera.
- [5º] Obsequios de Abengalbón a las hijas del Cid y a sus esposos.
- [6º] A la vista de los regalos, los condes de Carrión envidian la riqueza que posee la corte árabe y conspiran contra su titular con la intención de arrebatársela.
- [7º] Un “moro latinado” capta la conversación y traslada a Abengalbón su contenido alertándolo acerca de la maniobra y de la índole moral de los condes leoneses.
- [8º] De inmediato, una vez al tanto del complot tramado por los infantes, Abengalbón adopta actitud de beligerancia contra ellos; aprestándose a dejar asentado su poder, “con doscientos que tiene iva cavalgar” (v.

2672), Abengalbón alcanza a los infantes en su ruta hacia Carrión: "armas iva teniendo, parós ante los ifantes" (v. 2673).

- [9º] Sin dar lugar a diplomacias, Abengalbón reprueba a los conspiradores su plan, "de lo que el moro dixo a los ifantes non plaze" (v. 2676), de cuyo contenido se hacen eco los vv. 2677-2685.
- [10º] Concluida la severa invectiva, Abengalbón regresa a su corte de Molina desandando el camino: "Esto les ha dicho, e el moro se tornó; // teniendo iva las armas al troçir de Salón; quomodo de buen seso a Molina se tornó" (vv. 2686-2688).
- [11º] La comitiva de los condes y sus esposas abandonan la posada de Anssarera: "Ya movieron del Anssarera ifantes de Carrión, // acójense a andar de día e de noch" (v. 2689-2690).

Creo que puede fácilmente observarse en esta sarta que la aplicación del criterio de la linealidad del *tempus* deja en evidencia la continuidad lógica en más de una de las transiciones; por lo menos en un par de lances puntuales la coherencia del orden establecido por Menéndez Pidal deja entrever vacíos. Según ese orden:

- a) La conspiración urdida por los condes en [6º] tiene lugar durante la posada en Anssarera o al menos en sus proximidades una vez reemprendida la ruta hacia Carrión; en todo caso, una vez sobrepasado con creces el momento de la estancia en la corte de Molina; comoquiera que sea, el propósito enunciado por los infantes en [6º] no resulta compatible con los datos [8º] y [9º], que constatan alejamiento y distancia con respecto a la comitiva de Abengalbón, y en consecuencia no parece que pueda resultar eficaz y, por supuesto, lógico el complot que traman.

- b) Hay incompatibilidad notoria entre el dato [11º] y el dato [8º] a no ser que se suponga que la comitiva de los condes vuelve sobre sus pasos después de escuchar la invectiva de Abengalbón y se instala de nuevo en la posada de Anssarera -circunstancia muy difícil de sostener y de entender- desde donde retoma el camino hacia Carrión.

El orden de versos establecido por el códice mejora levemente las condiciones de transición que se desprenden del reordenamiento de Menéndez Pidal. Pero ninguna de las soluciones da cuenta satisfactoria de la lógica exigida y, en conclusión, cabe postular lo siguiente: Estamos ante una reconstrucción de episodios generada por la estrategia que he llamado (A) en 3.2.1. La paralización del viaje durante el descanso en Anssarera (dato [4º]) permite al juglar retrotraer el tiempo (T_1) a los momentos de la estancia en la corte de Molina (T_{-1}) e, igualmente, resituar el marco espacial en las cercanías de la corte (E_{-1}), donde la tentativa de conspiración se produce (dato [6º]), y es descubierta (dato [7º]). La acción de la salida de Abengalbón con doscientos caballeros, desde Molina, acompañando la comitiva de los condes leoneses,

Otro día mañana con ellos cavalgó,
con dozientos cavalleros escurrir los mandó
(vv. 2651-2652)

o bien desde la presunta salida desde Anssrera, tratando de perseguir esa comitiva,

El moro Avengalvón mucho era buen barragán
con dozientos que tiene que cavalgar
(vv. 2671-2672)

es, realidad, la misma salida, formulada en duplicado.

El pasaje comprendido entre el v. 2650 y el v. 2658 se expande pues en retrospectivas con la técnica del *feed-back*, en parte quizá con el propósito de revitalizar un momento desfalleciente

del relato –la enumeración de etapas de viaje- y en parte con el objeto de cambiar el ritmo del relato mediante coberturas que arropan el primado de una caracterización de los personajes, prioridad de un *genus narrationis* gobernado por la estipulación del tratado *Rhetorica Ad Herennium*: “illud genus narrationis quod in personis positum est”.

CELSO MARTINEZ FERNANDEZ
Universidad de Oviedo

REFERENCIAS

I. Fundamentación teórica

AA.VV.

1976 *La mémoire sémantique*, *Bulletin de Psychologie*, Spécial Annuel.

DEGOUYS, Jacques

1976 «Spécificité et mémoire sémantique», en AA.VV., pp. 61-68.

EHRlich, Stéphane

1976 "Structures sémantiques circonstancielles et permanentes. Variables de situation et de connaissance", en AA.VV., pp. 34-45.

LE NY, Jean-François

1976 "¿Sèmes ou mèmes?, en *La mémoire sémantique*, *Bulletin de Psychologie*, Spécial Annuel, pp. 46-54.

POTTIER, Bernard

1992 *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette [ed. cast. cit. Madrid, Gredos, 1992].

TULVING, Endel

1976 "Rôle de la mémoire sémantique dans le stockage et la récupération de l'information épisodique", en AA.VV., pp. 19-25.

II. El "Cantar de Corpes"

AA.VV.

1973 *Medieval Studies in honor of Robert White Linker*, Madrid, Castalia.1976 *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, London, Tamesis.1977 *Mio Cid Studies*, London, Tamesis Books.1980 *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Departament of Spanish and Portuguese, Toronto University.

ADAMS, K.

1980 "Further Aspects of Sound Patterning in the Poema de *Mío Cid*",
Hispanic Review, XLVIII, pp. 449-467.

AGUIRRE, José María

1979 "Rima y oralidad", *La Corónica*, VII, 2, pp. 107-108.

CHAPLIN, Margaret

1976 "Oral-formulaic style in the epic: a progress report", en AA.VV.,
pp. 11-20.

CHASCA, Edmond

1972 *El arte juglaresco en el Cantar de Mío Cid*, Madrid, Gredos.

DEYERMOND, Alan D.

1973 "Stylistic and structural patterns in the *Cantar de Mío Cid*", en
AA.VV., pp. 55-71.

GARCI-GÓMEZ, Miguel

1975 *Mío Cid: Estudios de endocrítica*, Barcelona, Planeta.

1975a "El leon quando lo vio así envergonço (2298)", en 1975, pp.
172-206.

1975b "Un moro latinado bien gelo entendio (2667)", en 1975, pp.
246-253.

1977 "La afrenta de Corpes: Su estructura a la luz de la retórica",
Kentucky Romance Quarterly, XXIV, pp. 125-139.

GIFFORD, Douglas

1977 "European Folk-Tradition and the 'Afrenta de Corpes'", en
AA.VV., pp. 49-62.

HART, Thomas H.

1956 "The Infantes de Carrión", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII,
pp. 17-24.

1977 "Characterization and plot structure in the PMC", en AA.VV.,
pp. 17-24.

HOUSE WEBBER, Ruth

1986 "Aliteración consonántica en el *Cantar de Mío Cid*", en *Philologica*

Hispaniensi in honorem Manuel Alvar, Madrid, Gredos, III, pp. 573-583.

LEO, Ulrich

1959 "La 'Afrenta de Corpes', novela psicológica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, pp. 291-304.

LAREDO, F.

1968 "La influencia de las formas verbales tetrasilábicas en la métrica del CMC", *Bulletin Hispanique*, LXX, pp. 426-430.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco

1982 *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

1908-1911 *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario*, Madrid, Bailly-Bailliére, I-III [ed. cit., Madrid, Espasa Calpe, 1964, I-III].

1958 "Mitología en el *Poema del Cid*" [ed. cit., *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, Edhasa, 1970, pp. 191-198].

MICHAEL, Ian

1977 "Geographical Problems in the *Poema de Mio Cid*: (II) The Corpes Route", en AA.VV., pp. 83-89.

NEPAULSINGH, Colbert I.

1980 "The Afrenta de Corpes and the Martyrological Tradition", *La Coronica*, IX, 1, pp. 5-6.

PATTISON, O.G.

1977 "The 'Afrenta de Corpes' in Fourteenth-Century Historiography", en AA.VV., pp. 129-140.

SALVADOR MARTÍNEZ, H.

1973 "Corpes: Historia poética de una afrenta: De la *Historia Roderici a Menéndez Pidal*", *Anuario de Letras*, XI, pp. 59-103.

SMITH, Colin

1976 "Alliteration in the *Poema de Mio Cid*", *Hispanic Review*, XLIV, pp. 223-237.

1977 "Temas carolingios y franceses en el *Poema de Mio Cid*", en *Estudios cidianos*, Madrid, Cupsa, pp. 125-160.

1980 "Los orígenes de la poesía vernácula en España", en AA.VV., pp. 27-43.

—, y WALKER, Roger

1979 "Did the Infantes the Carrión intend to kill the Cid's daughters?", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI, pp. 1-10.

STRAUSSER, M.J.

1969 "Alliteration in the *Poema de Mio Cid*", *Romance Notes*, XI, pp. 439-443.

WALTMAN, Franklin M.

1978 "Parallel Expressions in the CMC", *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, pp. 1-3.

WALKER, Roger M.

1977 "A possible Source for the 'Afrenta de Corpes', episode in the *Poema de Mio Cid*", *Modern Language Review*, LXXII, pp. 335-347.

