

nos conduzca al borde del ansia colectiva, esta fraternidad popular. Ved: el aplauso de cualquier público ante cualquier espectáculo logrado, implica el homenaje que los espectadores ofrecen a los "autores-actores-juego". Suprimid este favor, esta aquiescencia, esta benévola colaboración; entregaos totalmente. Para que esto se realice, será necesario también "suprimir" al artista, emanciparlo de la necesidad del aplauso, del éxito, de la recompensa, del reconocimiento. No hay nada acabado, perfecto, definitivo: todo es ya conocido, archiconocido, dado y repetido. El lenguaje se modifica sólo un poco. Continuamos mostrando, produciendo. Buscamos en el paroxismo de lo original la "cosa nueva", pues el hombre exige su alimento.

¿Qué es el público? Una colectividad ambigua, despersonalizada, caprichosa; en una palabra, un niño mimado. Ya se habla del no-público. Para mí el no-público está configurado por todos los hombres y todas las mujeres sin ingenuidad. Pensemos ahora en la probable existencia del neo-público. ¿Quién? Las masas telúricas a punto de comunicar con todos los ecos artísticos del sueño colectivo reflejado en la pluralidad de formas de la actividad creadora. Un gran folklore viviente. En el arte, hoy asistimos al nacimiento de nuevas formas que dejan entrever una especie de wagnerianismo. Sin duda, el jazz va a la cabeza de las transformaciones y de las metamorfosis del espíritu contemporáneo: el estilo *funky* de Charles Mingus; el esoterismo de Sun Ra, que afirma: "Seré el primer artista que se realice a sí mismo sobre otro planeta".

¿Y vosotros, los que deseáis continuar con los pies en la tierra?»
CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80 AMIENS, France).

EL VERSO 20 DEL «CANTAR DE MIO CID»

UNA NUEVA PERSPECTIVA

A primera vista las interpretaciones del verso 20 del *Cantar de Mio Cid*, propuestas por Amado Alonso (*RFH*, 1944, VI) y Leo Spitzer (*RFH*, 1946, VIII), parecen excluirse mutuamente. Cada crítico cree estar más próximo a la intención del juglar y al significado del verso. Es muy posible, sin embargo, que ambos estén más o menos equidistantes de una interpretación que confirmaría los esfuerzos de cada

uno, constatando que ambos tienen razón pero ninguno del todo. Esta interpretación se apartaría un tanto de la polémica lingüística; aceptando, como indica Bandera Gómez (1), que en la ambigüedad del lenguaje hay cabida para varias y diversas conclusiones, propondría una visión de conjunto, gestáltica, si se quiere, donde tanto el verso 19 como el 21 o cualquier otro contribuirán de modo directo a la interpretación, y donde el verso 20 mismo no se verá reducido a un *si* casi totalitario.

Sin desautorizar la lectura tradicional del verso 20, en 1944 Amado Alonso propone una alternativa *preferible*. Estimando, y acertadamente, que en el *Cantar* la figura del Cid no puede ser sometida a condición alguna y reconociendo que un *si* condicional en el verso 20 equivaldría precisamente a una frustración del héroe absoluto (2)—el Cid *fuera* o *sería* buen vasallo *si* tuviese buen señor—, Alonso da la siguiente lectura:

¡Dios, qué buen vasallo! ¡Si oviese buen señor!

La posición de Amado Alonso, basada en estadísticas que muestran las preferencias estilísticas del *Cantar*, fue rebatida en 1946 por Leo Spitzer, quien veía en ella una ruptura innecesaria e indebida con un «patrón épico» medieval, dentro del cual la lectura tradicional del verso deja incólume la talla heroica de Rodrigo. El *si* va seguido, según este patrón épico, «de una apódosis suprimida que deja fuera de toda posible duda la nobleza del Campeador: «... el 'si' ... de la prótasis está relacionado con una apódosis suprimida: '¡qué gran caballero el Cid [todo sería perfecto] si tuviese buen Rey' El Cid es por sí solo un héroe ideal...; pero tiene la desgracia... de que la fortuna no premie sus buenas cualidades; ese caballero no tiene soberano que le iguale en virtudes y le colme de favores («¡Dios, qué buen vasallo si oviese buen señor!»), *RFH*, VIII, 1946, p. 134).

Se hace patente que para ambos críticos el *si* es un equivalente lingüístico o estilístico de aquel punto-fulcro que Arquímedes buscaba para sostener el universo. Esclareciendo totalmente su ambigüedad o hallando en el caos un punto fijo, sin duda que se le podría equi-

(1) Véase CESÁREO BANDERA GÓMEZ: *El «Poema de Mio Cid»: Poesía, historia, mito*, Editorial Gredos, S. A. (Madrid, 1969), p. 37.

(2) Ver en Alfonso la encarnación de las fuerzas de un destino que, al fin, sonríe al Cid, como sugiere Edmund de Chasca, equivaldría también a una frustración del héroe absoluto. Rodrigo así no forjaría su propio destino sino que, a lo sumo, aceptaría un papel que se le ha asignado. [Véase la observación de EDMUNDO DE CHASCA al respecto en *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Editorial Gredos, S. A. (Madrid, 1967), p. 76.]

librar. Pero el vocablo se obstina en su ambigüedad tanto como el espacio en su movimiento; ni uno ni otro toleran el equilibrio o la transparencia.

Ultimamente la crítica ha venido asumiendo una actitud más bien ecléctica ante la complejidad y la ambigüedad del verso 20 y ante las lecturas propuestas. El ecléctico no se lanza a la búsqueda de un punto fijo, sino que intenta relacionar varios que están en movimiento: a lo catatónico se opone lo cinético. Además de este eclecticismo ante las dos interpretaciones polares del verso, y en base a él, se ha venido formulando casi imperceptiblemente otra interpretación, que aprovecha los aciertos de sus precedentes. Las raíces o bases de ésta no se encontrarán ni en el rey ni en su vasallo—polos—, sino más bien en la condición que los relaciona—los meridianos del mundo feudal: la relación casi magnética entre vasallo y señor que determina gran parte de la acción del *Poema*.

Esta nueva perspectiva no se ve en la necesidad de desmentir el sí condicional o el sí optativo, puesto que examina la correspondencia entre un buen vasallo y un buen señor y no la condición de cada cual independientemente o una posible diferencia en el *quid* o *quid-ditas* de sus respectivas cualidades. La intencionalidad del juglar presupone o busca en su auditorio una receptividad específica, donde haya cabida para el héroe en su «bondad» plena. Así, gracias a la alquimia juglaresca, cada auditorio se convertirá en Burgos para, como Burgos, captar de manera cabal e inmediata la talla del Cid. La «bondad» del Campeador en el *Poema*, repito, no puede ser sometida a condiciones ni puede ser objeto de dudas; sencillamente existe, es, está configurada a golpes de Tizona y Colada, ocupando casi con la solidez de éstas un espacio específico, definido, el *dasein*. Asimismo, aunque merecen señalarse las salvedades que Edmund de Chasca hace al respecto (3), a lo largo del *Poema* Alfonso aparece como intachable en cuanto a encarnación de la institución suprema y nunca menos que bueno como hombre, a pesar de ser víctima en algunos momentos de un oído demasiado atento (4).

(3) DE CHASCA observa, y BANDERA GÓMEZ acepta, aunque no precisamente por idénticas razones, que las cualidades del Cid y de Alfonso no son equiparables. Véase «El verso 20 refleja la realidad histórica», *El arte juglaresco*, pp. 69-74.

(4) Digo «oído» y no «mestureros» ni «mezcladores» para señalar la máxima culpabilidad posible que le podría tocar a Alfonso en la obra. La necesidad de oír y la facilidad con que oye constituyen una especie de «hamartia» en el caso del rey. Aunque aquí y allá se desprende de su comportamiento un interés material excesivo para una figura cabalmente noble, él no es por naturaleza malo. Es víctima de maquinaciones políticas; y el *Poema* parece sugerir que así lo es casi irremediablemente, puesto que Alfonso al fin y al cabo es la Política. Es históricamente cierto, por otra parte, que Alfonso «oía» demasiado. Véase, por ejemplo, DE CHASCA: *Op. cit.*, «El verso 20 refleja la realidad histórica». También, en una perspectiva más amplia, se debe considerar que Alfonso era

El Cid es bueno; Alfonso es bueno, y lo serán siempre, porque ambos tienen nobles intenciones: «A lo largo del *Poema* el juglar nos ofrece amplia evidencia de cómo ve él la maldad o la injusticia, nunca como algo despersonalizado o abstracto, sino motivado siempre por una mala intención. Los malos en el *Poema* son malos aun antes de llevar a cabo sus malas acciones; son malos por su intención torcida, no por lo acertado o desacertado de sus decisiones» (Bandera Gómez, p. 40). Lo que no ocurre jamás en el *Cantar*, como se señala en la misma página citada, es que un malo se convierta en bueno (o viceversa, añadimos). A veces, sí, «los hechos pueden producir resultados imprevistos porque esos resultados los ordena una providencia superior» (*ibid.*). O sea, no hay un causalismo riguroso en la obra, causalismo determinado *en ella* por los personajes, por todo aquello que no es esa «providencia superior». Una buena intención—propósito o solución, si se ve en el rey solamente la encarnación de la institución monárquica—puede tener pésimos resultados: he ahí Alfonso y las bodas de las hijas del Cid. Sí hay, por supuesto, una diferencia evidente en la intención con que el rey origina la acción del destierro y la del matrimonio; pero en ninguno de los dos casos se debe ver una «identificación» del rey con las fuerzas del mal (esta identificación fue sugerida por De Chasca, *op. cit.*, pp. 75-76).

Sublata causa, tollitur effectus: En el *Cantar* la posible confrontación de la nobleza de sus dos personajes claves se esquiva o se resuelve en un planteamiento prekanteano de la moral y lo ético: no hay nada bueno sin reservas en el mundo, salvo una buena intención.

Esto se desprende de la postura asumida recientemente por Spitzer y Gustavo Correa. Según este último, por ejemplo: «Lo desconcertante... en un mundo de categorías perfectas... es la situación imposible de un vasallo perfecto que ha dejado de ser vasallo de un señor igualmente perfecto... El Cid, desterrado por causas ajenas a la virtud esencial del rey y a las suyas propias, es una figura eminentemente dramática dentro de este estado de cosas... Hay injusticia, pero se trata de un elemento externo que viene de fuera y que no pertenece a la esencia de los dos personajes» («La honra en el *Poema del Cid*», *Hispanic Review*, XX, 1952, p. 109). Es decir, el *Poema*—espacio espiritual—rechaza una antigua ley de la física: en él dos objetos—los sujetos Cid y Alfonso—sí pueden ocupar un mismo espacio anímico, sí pueden compartir la misma esencia, sea bondad u honor.

dócil a las inspiraciones extranjeras y, por extensión, de otros, inclusive los «mestureros» de su corte. Véase MENÉNDEZ PIDAL: *Miscelánea histórico-literaria*, Espasa-Calpe Argentina, S. A. (Buenos Aires, 1952), «La política y la Reconquista en el siglo XI», específicamente la p. 91.

Fue en 1946, año en que se enfrentan las interpretaciones de Alonso y Spitzer (5), que Menéndez Pidal sugirió la alternativa a las posturas puramente formales en base a una observación de sabio sentido común y de una superficialidad sagaz:

Nos inclina a aceptar esta interpretación [la optativa] la brillante defensa que de ella hace A. Alonso, y el mismo sabor arcaico que da al pasaje. No es, empero, contundente la razón ideológica ahí propuesta contra el «si» condicional: «la frustración del héroe como buen vasallo por no tener buen señor es contraria al pensamiento poético». «Hay que tener presente que el Cid, al ser desterrado, dejaba de ser vasallo del Rey Alfonso y tenía que buscar otro señor a quien servir»; por eso el «si» condicional puede avenirse mejor con el hecho del destierro: «¡qué buen vasallo pierde Alfonso por no ser buen señor, desterrando al héroe!» (*Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, volumen III, Madrid, 1946, p. 1221. Texto subrayado por mí.)

Dos años más tarde Spitzer elaborará un tanto la observación de Menéndez Pidal, asegurando que «el vasallo es bueno, el rey es bueno...; lo que falta es la adecuada relación de buen vasallo a buen señor, por imperfección de la vida humana, que no es precisamente vida paradisíaca» («Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*», *NRFH*, II, 1948, p. 15). Luego Correa (1952), De Chasca (1967), Bandera Gómez (1969) (6) y otros han añadido sus observaciones, contribuyendo todos a precisar y perfilar esta nueva interpretación, que aún no ha sido definida, estudiada o aplicada de una manera consistente.

Sólo se ha aclarado que en el verso 20 no hay necesariamente una confrontación de dos entidades a desnivel, sino la ruptura entre dos entidades complementarias y el vacío subsiguiente. No se trata de

(5) Nótese que Spitzer pasó inadvertido lo de la «relación» en 1946: «Quizá podría prescindirse de la elipsis si se admitiera una especie de relación necesaria o de correspondencia correlativa entre 'vasallo' y 'señor': la idea expresada por el verso sería entonces '¡qué buen caballero sería el Cid, si tuviera buen soberano!' (porque: 'sin buen soberano no puede haber buen caballero'), pero aquí estoy de acuerdo con Amado Alonso ... la idea de hacer depender las cualidades caballerescas del Cid ... de la moralidad del rey me parece contraria, ciertamente, al espíritu del *Poema*» (*RFH*, VIII, 1946, pp. 134-135). No habrá «correspondencia correlativa» entre el Cid y su señor; pero sí hay correspondencia, aunque finiquitada. Por su parte, Amado Alonso tampoco notó el hecho palpable de que el primer y gran problema en la correspondencia entre ellos era sencillamente que ésta había dejado de existir: «El hemistiquio siguiente es otra exclamación, independiente como la del primero, y en ella no se expresa una condición de negación implícita, sino un deseo contrariado de correspondencia...» (*RFH*, VI, 1944, página 190).

(6) La inclinación de BANDERA GÓMEZ a favor de esta interpretación es un tanto oblicua, ya que no se adhiere a ella, sino que no se le opone. Véase *Op. cit.*, página 43.

polos en desequilibrio, sino de falta de eje entre ellos (7). En definitiva, esta falta de eje y el esfuerzo por superarla, por reestablecer un movimiento concorde entre los polos, será a su vez eje de la obra. El Cid anda en busca del señor perdido; busca desafortadamente a Alfonso, como recientemente en el teatro de Pirandello algunos personajes han andado en pos de autor. Por un motivo u otro, justa o injustamente, Alfonso se le negó al Cid como señor; es así como la vida de éste tuvo que ser, y fue paralelamente inversa a la de Nietzsche: una línea igualmente recta, pero no de un sí a un no, sino de un no a un sí.

EN LA NUEVA PERSPECTIVA

No son los «burgaleses» ni el «pueblo» los que exclaman: «¡Dios, qué buen vasallo si oviese buen señore!», como en un leve descuido en la paráfrasis del verso aseguran Bandera Gómez y Joaquín Casaldüero, respectivamente (8); son las «mugieres e varones, / burgeses e burgesas» (versos 16-17). La distinción parecerá pueril, puesto que, al fin y al cabo, ¿qué son esas «mugieres e varones, / burgeses e burgesas», sino los burgaleses mismos? El caso, sin embargo, sí la requiere; porque, por una parte, en los versos 16-17 se da por primera vez un recurso estilístico característico del juglar: la presentación de un mundo completo a base de lo femenino, lo pareado, lo desdoblado, etcétera (nótese inclusive cómo el juglar equilibra el orden de los términos masculinos y femeninos: «mugieres e varones, / burgeses e burgesas»). Además, este recurso es una aproximación gradual a las ventanas de Burgos, a los que exclamarán ante la tragedia del Cid y a la exclamación misma. Gracias al efecto de *close-up* producido, vamos de lo más general y ópticamente difuso—«mugieres e varones»—a lo más concreto y preciso—«burgeses e burgesas»—, participando con el Cid y sus hombres en la entrada a Burgos.

Esta gradación en lo visual tiene un paralelo de gran importancia en el plano emotivo del *Cantar*: antes de llegar al sentimiento o a la opinión de los «burgaleses», somos testigos de lo que piensan y sienten: 1) «mugieres e varones» (verso 16); 2) «burgeses e burgesas» (ver-

(7) La lectura que Alberto Manent da al verso 20 en su traducción del *Poema* al español moderno ha tomado esto en cuenta: «¡Dios, qué buen vasallo, con un buen señor!» (*Poema de Mio Cid*, Las Americas Publishing Company, New York, 1968). También lo advierte BANDERA GÓMEZ al escribir: «... el Cid no es bueno a secas, sino buen vasallo, con lo cual su bondad encaja dentro de un orden preestablecido de relaciones de tipo social, un orden cuya bondad propia puede definirse teóricamente por encima de la bondad de los individuos que lo integran», *Op. cit.*, p. 46.

(8) BANDERA GÓMEZ: *Op. cit.*, p. 41; CASALDUERO: *Op. cit.*, p. 47.

so 17); 3) «las yentes cristianas» (verso 29). De lo humano o social-afectivo pasamos muy gradualmente a lo cívico-racional (9).

La primera reacción de aquellos que se han enterado de la desgracia del Cid es visceral, humana: «¡Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señore!» La carga de este verso es casi puramente afectiva: «No se trata tanto de la expresión de un juicio, como la expresión de un estado de ánimo motivado por la presencia del héroe que sufre. La bondad del vasallo, es decir, su grandeza, su calidad heroica... no es algo que se enjuicia, sino algo que se ve. El dolor del Cid y el rigor del rey son como el anverso y el reverso de un mismo estado de ánimo. En ese momento, el 'si oviesse buen señore'... es una expresión motivada por un movimiento directo y espontáneo de compasión» (Bandera Gómez, p. 41).

No hay juicio sencillamente porque ni hay tiempo ni ecuanimidad con qué formularlo: «tanto avien el dolore» (verso 18). Sólo hay bocas abiertas exclamando con «dolore» como campanas amortiguadas: «¡Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señore!» A esto se debe que sean «mugieres e varones, / burgeses e burgesas», y no «burgaleses», los que pronuncian las célebres palabras. El paso de lo humano a lo cívico implica un proceso racional donde el ciudadano se va dando cuenta de las consecuencias para su «buen señore» y su Castilla de la pérdida del «buen vasallo» que es el Cid.

El elemento cívico que algunos han visto en el verso 20 no se da sino luego, al recalcarse la lealtad y el cumplimiento de un ciudadano de Burgos. Las referencias a un «Burgalés conplido» (verso 65) (10), a un «Burgalés contado» (verso 194) y a un «Burgalés leal» (verso 227), así como la constante mención de Burgos, no podían sino enaltecer a la ciudadanía toda, la estrecha familia de «Burgos la casa» (verso 62). Del epíteto se pasa imperceptiblemente al gentilicio, olvidándonos en el proceso de que, por ejemplo, Raquel y Vidas también eran burgaleses (11).

(9) CASALDUERO alude a este paso de lo personal a lo político. Véanse las páginas 47 y 53 de la obra citada. Su observación, sin embargo, admite mayor precisión: en Burgos, por ejemplo, se dará lo político y también lo humano.

(10) Nótese que se le equipara nada menos que con el Cid, «el Campeador conplido» (verso 68), enalteciéndose así aún más a Martín Antolínez. Compararlo con el Cid, más bien, ya que el epíteto de éste aparece unos tres versos después, comparar al Cid con Antolínez es subrayar de manera categórica su valor y su importancia: la imitación era, aun entonces, el mejor elogio. No deja de enaltecerlo tampoco el hecho de que el Cid lo llame «el mío fidel vassallo» (verso 204).

(11) Se es consciente de que en el caso de Raquel y Vidas no hay necesariamente una correlación entre lo geográfico y lo cívico. Como judíos podían ser habitantes de Burgos sin llegar a ser plenamente ciudadanos de «la casa», burgaleses en todo sentido de la palabra. Al encabezar la séptima serie de versos, Menéndez Pidal alude a la peculiar condición de los dos personajes, los «judíos burgaleses».

Los epítetos con que se ensalza a Martín Antolínez, así como la constante mención de Burgos, repito, facilitan un paso que realmente no tiene justificación directa en el texto. El lector parece ser invitado a concluir (o por lo menos, así concluye inevitablemente) que, por extensión o difusión de los epítetos de Antolínez, los burgaleses son «conplidos», «contados» y «leales». Visto así, la niña de nueve años es la encarnación del espíritu cívico de Burgos, «franco, fiel, fiero, sin saña», como diría Martí de Aragón. Es un civismo que reconoce la grandeza del Cid y que a la vez, por lealtad debida a Alfonso, tiene que darle la espalda (véase De Chasca, p. 74). En la tensión de un civismo dialéctico tanto como en su encarnación en una niña de nueve años (12) se cifra el patetismo del cuadro. Se nos preparó certeramente para él en un solo verso, verso magistral, que encierra en el contrapunto de sus hemistiquios la terrible disyuntiva de todo un pueblo y la tragedia de un héroe reducido a Moisés-al-revés (a su paso todo se le cierra): «Conbidar le ien de grado, más ninguno non osava» (verso 21)

Es así y sólo así, tras esta gradación cuidadosamente eslabonada, cómo al volver al verso 20 vemos ya dos niveles, y hasta los confundimos, como han hecho Casaldüero y Bandera Gómez: un nivel lacrimosamente humano y otro incipiente, secamente cívico. Y nótese que la vuelta al verso 20 es inevitable. Parece que ésa fue la intención del juglar al darle un valor único en el *Poema*; porque es, sin duda, la única exclamación de pura descarga emotiva que el Cid suscita en toda la obra (generalmente la exclamación se da en epítetos, en rezos o en interjecciones discursivas por parte del juglar) (13).

Estos dos niveles del verso hacen que las reacciones o «tonos» (como las ha llamado Casaldüero) ante la desgracia del Campeador sean

(12) En *La destrucción de Numancia*, de Cervantes, será un muchacho, Bariato, el que se enfrentará a una figura casi tan imponente como la del Cid: Escipión, el industrioso general romano. También en el caso de Bariato hay una tensión: su instinto de preservación *versus* su civismo. Al fin vencerá éste al suicidarse Bariato. El cuadro de la confrontación entre éste y Escipión resulta así tan patético como el de la confrontación entre el Cid y la niña. Otro paralelo que no hay que extremar: la muerte de Bariato es, en definitiva, la negación de Numancia a cooperar en la gloria de Escipión (éste se quejará del hecho: «Con uno sólo que quedase vivo / no se me negaría el triunfo en Roma / de haber domado esta nación soberbia...»). Las palabras de la niña son, en este sentido, la negación de Burgos, aunque negación forzosa, a cooperar con las huestes de Rodrigo.

(13) Esta exclamación sólo podría ser comparada a la del verso 1.646: «¿Qué esto, Cid, sí el Criador vos salve?». Sin embargo, la comparación resultaría más bien un contraste. Las palabras de Jimena nacen de su sorpresa (nótese la interrogación), y no ante el Cid precisamente, sino ante las tierras que éste había conquistado. En el verso 20, al contrario, la exclamación nace de la compasión de los que ya conocen la desgracia del Campeador (por la carta de Rodrigo), y nace ante el Cid, específicamente ante su condición de desterrado.

cuatro, por lo menos, y hasta cinco, si nuestra imaginación es tan «vidente» como la del Cid y la del juglar. Hay las reacciones siguientes, las tres primeras ya señaladas por Casaldueiro: 1) lo personal (Vivar); 2) lo político (Burgos); 3) lo familiar (Cardaña); 4) lo humano (Burgos), y 5) lo supernatural (Figueroa) (14).

El verso 20, pues, como ha observado De Chasca, es de «engañosa sencillez» (*op. cit.*, p. 74). Lo que en tiempo-fábula equivale a una gradual pérdida de cohesión en el mundo del buen vasallo-buen señor, se da en tiempo-narrativo casi repentinamente, a unos escasos veinte versos del principio (como es natural, opera aquí un factor ajeno por completo a la intencionalidad del juglar; sólo contamos con versiones incompletas del *Poema*).

Las relaciones entre el Cid y su señor se hacen caóticas; nada queda en orden, en su lugar, en armónica y natural (feudal) relación con el conjunto (15). El verso 20 es la toma de conciencia del hecho por parte del «pueblo» y, naturalmente, por parte del juglar. Este, a más de medio siglo de los sucesos, ha reconocido en el destierro del Cid graves consecuencias históricas. Pero para dar inmediatez a su fallo lo pone en boca de «mugieres e varones, / burgeses e burgesas», los testigos presenciales del hecho. Al vocalizar su juicio a través de ellos (especie de coro griego), éste adquiere su tono profético: Castilla y el rey y nosotros, dicen todos, pagaremos caro este error. Este trasfondo profético del verso 20 no debe sorprender a nadie. Encaja perfectamente con el tono profético y augural de todo el *Poema*, sobre todo del «Cantar primero». Recuérdese que continuamente, a partir de la segunda serie de versos, se anuncia el retorno glorioso del Cid a Castilla. Esta es una profecía cumplida plenamente hacia el final del *Poema*, como los versos 3722-3725 aseguran:

*Veed qual ondra creçe al que en buen ora nació,
quando señoras son sues fijas de Navarra e de Aragón.
Oy los reyes de España sos parientes son,
a todos alcança ondra por el que en buena nació.*

(14) El arcángel es una metáfora para la exclamación del mismo cielo. Viene a «consolar al Cid», a comunicarle el verso 20 del cosmos. Así la tragedia del Cid, como la de Cristo, conmueve a todos, inclusive a la víctima. La exclamación personal de Rodrigo ante su tragedia (versos 8-9) es un paralelo un tanto anti-tético (acatamiento) a la exclamación de Cristo ante la suya (protesta): «Padre, ¿por qué me has abandonado?» Es decir, tanto el Cid como Cristo tienen la capacidad o la fuerza para mover a todos y a todo, para conmover y conmoverse. Son reencarnaciones cristianas de Júpiter: *Cuncta supercilio moventis*.

(15) ¿Hasta qué punto es síntoma de esto la enumeración caótica en los versos 3-9? Indudablemente algo hay. Es curioso que Spitzer, autor de un excelente ensayo sobre las enumeraciones caóticas en la poesía contemporánea, no se haya detenido ante el particular.

¿Qué sino pura profecía es la aparición del arcángel Gabriel, guardián del tesoro celestial, ángel de la Redención y *supremo mensajero de Dios* en la mitología cristiana?

*Cavalgad, Çid, el buen Campeador,
ca nunca en tan buen punto cavalgó varón;
mientras que visquiéredes bien se fará lo to.*

(Versos 407-409.)

En resumen, el verso 20 es exclamación, es juicio, es profecía, es todo cuanto su ambigüedad le permite ser. Al declamarlo, el juglar lo entonaría de diversas maneras, dependiendo del momento, de su público o de su propio estado de ánimo, subrayando siempre aquel aspecto más afín a dichas circunstancias. Reducir sus posibilidades, a veces intrigantes y hasta contradictorias, a base de una interpretación exclusivista, sería truncar uno de los aciertos más denodados de la obra.—OCTAVIO ARMAND (40-40 Hampton St. New York, N. Y. 11373, USA).