

La cohesión en el *Poema de Mio Cid* y el problema de su comienzo

José Luis Girón Alconchel, Universidad Complutense de Madrid

El comienzo del *Cantar de Mio Cid*, tal como lo conocemos en el código de Per Abat, sigue siendo un problema no resuelto. Adelanto que será muy difícil o imposible resolverlo de un modo plenamente satisfactorio, aun cuando destruyéramos el preciado código de la Biblioteca Nacional de Madrid a la búsqueda del texto perdido e improbablemente conservado en los folios que se utilizaron para realizar la encuadernación que ha llegado a nosotros.¹ Pero ello no debe ser obstáculo para plantear de nuevo el viejo problema, sobre todo, si, como espero, se hace desde una perspectiva relativamente poco ensayada y sin embargo eficaz. En efecto, nadie ha reparado hasta ahora, que yo sepa, en la reiteración léxica que se da entre el verso 2 y el verso 1078 del código conservado:

Tornaua la cabeça τ e estaua los catando

.....

Tornando ua la cabeça τ catandos atras.²

Y, sin embargo, la doble reiteración de lexemas (*tornar la cabeça* y *catar*) proporciona una pauta segura para la organización interna del texto y, en consecuencia, se deja percibir como un elemento eficaz de cohesión textual.

En este trabajo me propongo analizar el complicado problema del comienzo de nuestro texto desde el punto de vista de la cohesión léxica, uno de los criterios que definen la textualidad en el ámbito del análisis del discurso. Revisaré las investigaciones que en el ámbito de la crítica cidiana se han centrado en el comienzo del poema, para proponer, desde la perspectiva de la cohesión léxica, que en el comienzo del *Cantar de Mio Cid* que conservamos en el código de Per Abat no faltan versos. Ello supone que la materia épica que constituye el cantar de gesta como sistema poético realizable de diversos modos en distintas actuaciones puede ser susceptible de perfeccionamiento artístico en su tradicionalidad (oral y escrita) y que, por consiguiente, hay que distinguir con claridad esa materia poética, por un lado, la actualización concreta de la misma, por otro, y la prosificación en las crónicas, en tercer lugar. Las prosificaciones actúan sobre la materia poética, es decir, sobre un conjunto de recitaciones o actuaciones, y no sobre una sola actuación o *performance*.

A la vista de que al código de Per Abat le falta un folio inicial, don Ramón Menéndez Pidal, siguiendo a Andrés Bello, supuso que faltaban

versos en el comienzo del poema conservado, y los reconstruyó a partir de la prosificación de la *Crónica de Veinte Reyes*, salvo los 12 versos inmediatamente anteriores al primero del código, que sacó de la prosificación de la *Crónica de Castilla*. Desde entonces los editores y críticos suelen adoptar dos posturas: la de los que opinan que falta texto al comienzo del *Cantar de Mio Cid* frente a la de los que sostienen que no falta nada. Entre los primeros, algunos siguen a Menéndez Pidal y otros sostienen que el texto perdido al comienzo no ha de buscarse en la *Crónica de Castilla*, sino en el *Romancero* o en algún hipotético poema de procedencia eclesiástica. Entre los segundos, únicamente A. Pardo y M. Garci-Gómez argumentan de modo explícito a favor de que nada falta; luego hay otros que, esquivando el problema,³ defienden de manera implícita esa misma tesis al valorar la perfección artística del comienzo existente. Por cierto, una perfección que nadie niega, ni siquiera los partidarios de un comienzo perdido.

Hay un cierto radicalismo en estas posturas. Resulta extraño que casi nadie haya hecho caso de los argumentos de Pardo. Por otra parte, las razones de quienes ven en la asonancia conservada en las prosificaciones cronísticas una prueba irrefutable de los versos faltantes tampoco han sido demasiado convincentes para los que han analizado el comienzo actual del poema como un comienzo no sólo posible, sino artísticamente excelente. Una prueba de este radicalismo es que a veces se emplea el mismo argumento para sostener las dos tesis opuestas. Por ejemplo, E. Huerta,⁴ partidario de que faltan 50 versos al principio, defiende que la extensa materia que constituye la vida del Cid anterior al destierro pudo ser condensada en esos 50 versos, gracias a que era una materia conocida por el público. Pues bien, ese mismo argumento, el público conoce de antemano la materia narrada en el cantar de gesta, lo utiliza Pardo para sostener que nada falta en el comienzo del *Cantar de Mio Cid*.

Ante estas posturas radicales, lo mejor es revisar desapasionadamente los argumentos que se han esgrimido en uno u otro sentido. Los podemos reducir a cuatro:

1. la falta de un folio en el manuscrito y la falta de versos en el poema;
2. la referencia del pronombre *los* del verso 2;
3. la relativa facilidad con que se puede reconstruir un comienzo perdido;
4. la necesidad o no de narrar la *ira regis* que da lugar al comienzo del poema conservado.

Es evidente que la falta de un folio en el código no implica la falta de versos en el poema. En consecuencia, la falta del folio, por sí misma, no es ningún argumento para afirmar que el texto está truncado. Como observa Pardo, estaríamos ante un código con *explicit*, pero sin *incipit*, una situación no extraña en la Edad Media. Nadie sostiene, desde luego, que falta texto con el único argumento de que falta un folio; pero lo cierto es que los partidarios de reconstruir un comienzo perdido conceden

una importancia decisiva al folio perdido, sin detenerse demasiado a reflexionar sobre la propuesta de Pardo ni sobre otras posibles causas de la pérdida del folio inicial. Sólo Colin Smith ha aventurado algunas hipótesis en este sentido: el folio faltante pudo estar ocupado, no por unos versos iniciales del poema, sino por adornos del copista, o por un texto en prosa sacado de la *Historia Roderici*, como en las *Mocedades* (Smith, 'On editing'). El profesor británico añade también la inquietante sugerencia a que hacíamos referencia al principio: ¿y si el folio faltante hubiera sido arrancado en el siglo XV y utilizado para reforzar la encuadernación cosida que entonces se hizo? Menos mal que se trata de un hipótesis de difícil demostración y que, por tanto, no será necesario destruir la encuadernación del códice para ver si faltan o no versos al comienzo.

Como se ve, el argumento del folio que falta no es por sí mismo un verdadero argumento para sostener que faltan versos. Tampoco lo es, por supuesto, y no hace falta decirlo, para la afirmación contraria.

En cambio, el pronombre *los* del verso segundo sí es una buena razón para unos y otros. Los que piensan que faltan versos no encuentran su antecedente; los que creen que el poema comenzaba donde comienza dan con cierta facilidad con su consecuente: *puertas, uços, alcándaras*. En cualquier caso, el pronombre propicia la sustitución, uno de los caracteres de la cohesión textual. Da lo mismo que la sustitución sea de algo ya dicho (anáfora) o de algo todavía no dicho (catáfora).

Desde luego es raro que el *los* del verso 2 se pueda referir al consecuente, como cree Garci-Gómez (Garci-Gómez, *Cantar de Mio Cid*, p. 178.), porque no hay concordancia con *puertas*, el nombre que encabeza ese consecuente plural, como observa Vermeylen,⁵ aunque debo añadir que quizá este tipo de anacoluto no sea imposible en una situación de oralidad o de escritura de lo oral. Tampoco es equiparable ese pronombre al neutro *lo* de los versos 84 y 94, señalados por Pardo como casos similares; en estos casos el pronombre neutro posee un consecuente determinado: el enunciado que sigue en los versos 85 y 95 respectivamente. Tiene razón Vermeylen en eso. Pero no la tiene, me parece, al pretender invalidar el otro ejemplo que aduce Pardo, el del verso 230: 'Si el rey me *lo* quisiere tomar, a mí non m'inchal'. Este *lo*, también neutro, es, como el *los* del verso 2, un pronombre sin antecedente ni consecuente explícitos, pero fácilmente reconstruible: se refiere a 'lo mío', 'mis bienes'.

Un pronombre con una referencia difusa está muy cerca de un deíctico. Y sabemos que la poesía oral, o la que se escribe para poder ser difundida *también* oralmente, no desconoce estos deícticos. En el episodio de Don Melón y doña Endrina del *Libro de Buen Amor* la vieja Trotaconventos pregunta retóricamente a la viudita: '¿Qué prouecho vos tien vestir *ese* negro paño?' (MS G, 762a), sin que se haya mencionado antes el sintagma 'negro paño', ni se mencione después. Estamos ante un caso claro de deixis *ad oculos*, que un buen recitor aprovecharía para hacer un

gesto apropiado. Un caso de oralidad escrita o de escritura del habla. Y esto en un pasaje que tiene una clara fuente erudita, como se sabe. El *los* de 'estáualos catando' puede tener una 'función exofórica' y enviar a una referente que se encuentra fuera del enunciado.⁶ Estaríamos, por tanto, ante una forma de esa deixis tan característica de la oralidad.

Por otra parte, y esto es algo en lo que tampoco reparan ni Pardo, ni Garci-Gómez ni Vermeulen, desde el punto de vista de un texto oral y de un comienzo diseñado para atrapar al oyente, no es imposible un 'estáualos catando' referido a los que allí estaban presentes, a los suyos, a los del Campeador. No es imposible un *los* con referencia personal.

Claro que este *los* pudo haber sido un *los* anafórico en otras refundiciones del *Cantar de Mio Cid*, e incluso no hay por qué negar que pudo referirse a *palacios* o algo similar. Ello no repugnaría a la existencia de un 'arreglo textual' que habría dejado el comienzo como está, aprovechando precisamente la capacidad del pronombre para referirse a los hombres del Cid. La repetición de *tornar la cabeça* y *catar* al final del cantar primero sería una prueba evidente de que existió tal arreglo.

En suma, no está nada claro que el *los* del verso segundo sea un argumento para defender la reposición de un comienzo perdido y, en consecuencia, para invalidar la propuesta de Pardo, como cree Smith (Smith, 'On editing', 11). Visto desde la perspectiva de la oralidad escrita y de su gramática, más bien parece un argumento a favor de lo contrario, a favor de que el poema comenzaba donde comienza en el código de Per Abat.

El mismo Colin Smith señala que la facilidad con que se pueden reconstruir, a partir de las crónicas, esos versos presumiblemente perdidos es otro obstáculo para aceptar la brillante argumentación artística de Pardo. Desde luego, las crónicas usaron refundiciones de cantares de gesta como fuentes. Esto es evidente por la asonancia todavía perceptible en el texto histórico, aunque a veces la asonancia puede ser producto del error fortuito en la transmisión textual.⁷ Por eso no tiene sentido afirmar que el comienzo del cantar prosificado es un arreglo textual del historiador a partir de un cantar que comenzaba como el que nos ha llegado. Pero eso no quiere decir que no pudiera darse una *performance* del *Cantar de Mio Cid* con el comienzo que tenemos. Tampoco quiere decir que sea tan fácil reconstruir ese otro comienzo que se puede vislumbrar en las crónicas. De hecho el propio Menéndez Pidal tuvo que reconstruir los versos iniciales inmediatamente anteriores al primero de Per Abat, no a partir de la *Primera Crónica General*, que prosifica la mayor parte del cantar primero de Per Abat, ni a partir de la *Crónica de Veinte Reyes*, sino a partir de la *Crónica de Castilla*. Más tarde Brian Powell ha observado que la materia narrada desde la llegada del Cid a Cardeña hasta el final del primer cantar es la misma en la *Crónica de Castilla*, en la *Crónica de Veinte Reyes*, en la *Primera Crónica General* y en el *Cantar de Mio Cid*,⁸ lo que le permite concluir que el comienzo del *Cantar de Mio Cid* no tiene que ver con la

Crónica de Castilla y que por tanto los versos reconstruidos por Menéndez Pidal a partir de esta crónica no se corresponden con lo que debió de ser el comienzo verdadero del poema. La *Crónica de Castilla* no utilizó el *Cantar de Mio Cid* que conocemos ni una refundición del mismo para el comienzo de la materia cidiana, sino un poema de extensión limitada que terminaba con la salida de Burgos del Cid y los suyos, o quizás un poco después (Powell, 'The opening lines', p. 350).

Contra Powell ha argumentado Samuel Armistead a partir del romancero tradicional. El romance de *La partida del Cid* confirma la autenticidad de los versos reconstruidos por Menéndez Pidal.⁹ Pero creo que lo que confirma este romance es que hay un material tradicional que vive en variantes y en refundiciones, y no exactamente que el comienzo del poema en el código de Per Abat no sea un verdadero comienzo, el comienzo de una de esas posibles refundiciones. De hecho no hay exacta correspondencia entre el romance y el comienzo del *Cantar de Mio Cid*: en aquél las aves de cetrería son símbolos de poder; en éste las 'alcándaras uazias' representan la caída en desgracia y el desfavor.¹⁰ Y, sin embargo, desde el punto de vista de la tradicionalidad este desajuste es posible y verosímil, porque intertextualizar un material poético es casi siempre sacarlo de su contexto original y hacerlo funcionar dentro de otro contexto distinto.

Smith tercia también en esta discusión.¹¹ Su hipótesis es que entre la *Crónica de Castilla* y el hipotético comienzo del *Cantar de Mio Cid* se insertó un poema de procedencia eclesiástica que fue aceptado por los cronistas, a pesar de los desajustes textuales que ocasionaba.

Como se ve, el comienzo presumiblemente perdido del *Cantar de Mio Cid* que nos ha llegado no es tan fácil de reconstruir como creía Smith en 1986. No sabemos exactamente dónde encontrarlo, porque hay varios textos en los que podría estar. Lo único claro es que los textos épicos viven en variantes, lo que, en palabras de Menéndez Pidal, que conviene ahora recordar:

obliga a la crítica más exaltadamente individualista a reconocer que por lo común los textos hoy conservados no son originales, sino refundiciones de obras ya refundidas.¹²

El mismo paladín del individualismo que es Smith reconoce que su propuesta reseñada argumenta a favor de la tradicionalidad de la épica. Claro que la misma tradicionalidad nos lleva al carácter 'inasequible' del 'texto original primero', y, por tanto, desautoriza cualquier reconstrucción de un comienzo perdido para la copia del *Cantar de Mio Cid* que poseemos.

En conclusión, no es tan fácil como parece reconstruir los versos que se suponen perdidos al comienzo del texto de Per Abat. No sabemos con certeza a dónde acudir, si a la *Crónica de Castilla*, si al romancero, si a

una desconocida leyenda piadosa. Desde luego, no a la *Primera Crónica General* ni a la *Crónica de Veinte Reyes*, donde no hay ningún rastro de ese verso segundo que establece cohesión léxica con el verso 1078, al final del cantar primero.¹³ Ante estos hechos, es igualmente fácil o difícil suponer que faltan versos al principio del código o que no falta nada y que este código nos ha transmitido una variante del *Cantar de Mio Cid* en la que el primer cantar comenzaba y terminaba de la forma tan cohesiva que hoy podemos admirar.

Un último argumento para no aceptar la propuesta de Pardo y buscar un comienzo perdido es la 'lógica narrativa', que, según Colin Smith ('On editing', 11), lleva a pensar que el poema debería comenzar con una exposición, por breve que se quiera, de la *ira regis* y la pérdida del favor por parte del Cid. Pero no es necesaria ninguna explicación previa de la *ira regis*. Estamos ante un texto oral, o, por lo menos, con una fuerte base oral, y la oralidad no se rige necesariamente por el principio de causa-efecto; la textualidad oral se basa en el ritmo y en la narratividad.¹⁴ El juglar no nos dice que Raquel y Vidas eran avariciosos; nos los muestra 'en cuenta de sus averes'.¹⁵ Además el público conoce la materia que se le narra, que se le pone delante de los ojos y de los oídos. No hay ninguna razón que haga imposible un comienzo *in medias res*. El mismo Vermeylen (Vermeylen, '¿Hay versos faltantes?', 34-135), que niega este tipo de comienzos en la literatura medieval sin dar ninguna prueba, se ve forzado a admitir que sería apropiado sólo en los relatos 'bien conocidos por el público ya hastiado de escuchar la narración completa', en las obras caracterizadas por el 'fragmentarismo', sin percartarse de que los cantares de gesta obedecían a estas características precisamente. En consecuencia, el comienzo existente del poema se adecúa mucho mejor a lo que es un poema oral en transición a la escritura que un hipotético principio que narrase la *ira regis* y los prolegómenos del destierro.

Por si fuera poco, desde distintas perspectivas se ha confirmado la calidad artística del comienzo existente. Según Nelson,¹⁶ el lenguaje técnico de la cetrería es la base de la eficaz imagen poética con que se abre el poema, una imagen delimitada por un levantamiento ('vio') y una caída ('sospiró'). Garci-Gómez (Garci-Gómez, *Cantar*, pp. xvii-xviii) ha comentado cómo las lágrimas y el polisíndeton de la preposición *sin* dan una imagen cabal del desamparo del que marcha al exilio.¹⁷ David Hook pondera la calidad artística del comienzo existente, quizá con influencia de la épica francesa (*Garin le Loheren*), pero, antes que nada, con brillo indudable de la 'habilidad del poeta español' que sabe sacar partido de los motivos folklóricos que son los halcones, las pieles y, sobre todo, las puertas cerradas.¹⁸ En fin, como observa West,¹⁹ el comienzo del poema en el código de Per Abat evidencia que el autor es un maestro en el arte de la visualización del mundo narrado, en el dominio del léxico concreto y en la técnica de la presentación casi cinematográfica de los

espacios. Por el contrario, los comienzos propuestos son inferiores artísticamente al que conocemos y no dejan de tener sus inconvenientes (cf. Pardo, 'Los versos', 277).

Del análisis que acabamos de realizar cabe extraer dos conclusiones:

1. No hay ningún argumento apodíctico a favor de que falte texto. Los argumentos esgrimidos para defender esta tesis olvidan las variantes en que vive un texto épico y olvidan las diferencias (no sólo lingüísticas, sino mentales y sociales) que separan la cultura oral de la cultura escrita.
2. Desde el punto de vista del análisis del discurso el comienzo existente subraya la cohesión del texto, y, por tanto, una textualidad más lograda que la que ofrece cualquiera de las versiones propuestas.

En efecto, la cohesión es el principal criterio de textualidad, por delante de la coherencia, la intencionalidad, el carácter informativo, la pertenencia a una situación o género de texto, la aceptabilidad lingüística y la intertextualidad.²⁰ La cohesión es la relación semántica que se da en el proceso de verbalización, es decir, en el proceso en el que el significado (el sistema semántico) se plasma en palabras (el sistema léxico-gramatical). Por tanto, la cohesión se manifiesta a través de elementos gramaticales y léxicos. La cohesión léxica está fundada en el carácter estructural del léxico y actúa de un modo más libre que la cohesión gramatical, la cual está constreñida por el carácter cerrado del sistema gramatical. Por eso la cohesión léxica, sobre todo cuando toma la forma de reiteración (el caso que analizamos en el *Cantar de Mio Cid*), es un eficaz elemento estructurador del texto en secuencias que comprenden un número grande de oraciones gramaticales.²¹

No cabe duda de que ese tipo de cohesión es el que tenemos en los versos 2 y 1078 del *Cantar de Mio Cid*. La cohesión léxica conseguida por la repetición de unos mismos lexemas (*tornar la cabeça* y *catar*) está en la línea de las repeticiones típicas de la poesía oral y de la iteración sinonímica, que es un rasgo estructural de la composición del *Cantar de Mio Cid* suficientemente comentado. La repetición de estos lexemas al final del primer cantar sirve para establecer un contraste eficaz entre el Cid y el Conde de Barcelona:²² el uno aparece 'de los sos ojos tan fuertementre llorando'; el otro se aleja con miedo: 'miedo iba aviendo'; un mismo movimiento (*tornar la cabeça*) y un mismo acto de percepción (*catar*) conllevan, sin embargo, distintas actitudes: la del héroe que llora silenciosamente a guisa de varón y la del antagonista que se aleja desconfiado y resentido. Como dice Montgomery (Montgomery, *The Poema de Mio Cid*, p. 107), el 'miedo iba aviendo' del conde catalán no se refiere a los sentimientos del personaje, sino a su comportamiento externo. Esta cohesión léxica que vemos en los versos 2 y 1078 no queda reflejada en la prosa de la *Primera Crónica General* ni en la de la *Crónica*

de *Veinte Reyes*. Es un comienzo y un final artísticamente diseñados para marcar una unidad estructural del relato. Un relato oral que pudo escribirse, que de hecho se escribió, en un código único (lo cual es raro en la Edad Media) para perpetua memoria. No sobra nada ni falta nada en esta *performance* del viejo cantar de gesta que mereció el arduo honor de la caligrafía.

Debo terminar ya y lo quiero hacer volviendo a la idea de tradicionalidad. Decía Armistead que no se puede considerar completa, al menos teóricamente, ninguna edición de la épica medieval castellana, si no se tiene en cuenta el testimonio de las crónicas y del romancero (Armistead, 'The initial verses', 182). Estoy de acuerdo, pero creo que es necesario distinguir 'cantar de gesta' (como materia poética actualizable de diversos modos y con diversa extensión) y 'representación' de un cantar de gesta (como actualización concreta *hic et nunc* de aquella materia épica potencial). Y aún habría que añadir otro distingo: el 'poema épico escrito', probablemente a partir de una determinada 'representación'. Lo afirmado antes por Armistead vale para el 'cantar de gesta', no necesariamente para la 'representación' ni para el 'poema épico escrito'. Ello supone que el juglar dispone de una materia poemática que actualiza no siempre del mismo modo en cada *performance*, en cada sesión, que el juglar es un poeta que sabe hacer ese trabajo de intertextualidad en cada caso y, sobre todo, que las prosificaciones históricas, aunque conserven huellas de la asonancia y de otros aspectos de la textura poética original, son otra clase de textos, otro género literario, y manifiestan otra visión del mundo.

NOTAS

- ¹ C. Smith, 'On editing the *Poema de Mio Cid*', *Ibero-romania*, 23 (1986), 3-19, esp. p. 11.
- ² Citaré el *Cantar de Mio Cid* por la edición paleográfica de Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid, facsímil de la edición paleográfica*, ed. de R. Menéndez Pidal, (Madrid: Dirección general de Archivos y Bibliotecas, 1961). La profesora María Virginia Pérez Escribano me hizo ver lo significativo de la repetición que ahora comento cuando preparábamos juntos la edición del *Cantar de Mio Cid* que publicará en breve la editorial Castalia en su 'Colección Didáctica'. A ella se debe, pues, la idea germinal de esta comunicación.
- ³ A. Pardo, 'Los versos 1-9 del *Poema de Mio Cid*. ¿No comenzaba ahí el *Poema*?', *Thesaurus*, 27 (1972), 261-92; *Cantar de Mio Cid*, ed. de M. Garcí-Gómez, (Madrid: Cupsa, 1977).
- ⁴ E. Huerta, 'La primera hoja del *Mio Cid*', en M.P. Hornik (ed.), *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year* (Oxford: Lincombe Lodge Research Library, 1965), pp. 259-65.
- ⁵ A. Vermeylen, '¿Hay versos faltantes al principio del *Cantar de Mio*

- Cid?', en *Studia Hispánica Medievalia. II Jornadas de Literatura española* (Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina, 1987), pp. 133-37.
- ⁶ R. Simone, *Fundamentos de Lingüística* (Barcelona: Ariel, 1993), p. 344.
- ⁷ A. Montaner Frutos, '¡Cave Carmen! De huellas de asonancia a "prosa rimada" en las prosificaciones épicas cronísticas', en A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura Medieval, II. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa: Cosmos, 1993), pp. 67-72.
- ⁸ B. Powell, 'The opening lines of the *Poema de Mio Cid* and the *Crónica de Castilla*', (Conference report) *La Corónica*, 15/1 (1986), 95-97; B. Powell, 'The opening lines of the *Poema de Mio Cid* and the *Crónica de Castilla*', *Modern Language Review*, 83 (1988), 342-50.
- ⁹ S. Armistead, 'The initial verses of the *Cantar de Mio Cid*', *La Corónica*, 12 (1984), 178-86, esp. p. 182.
- ¹⁰ Compárense los versos del romance: 'Ya se partía el buen Cid / sin al rey besar la mano; / ya se parte de sus tierras, / de Vivar y sus palacios: / las puertas deja cerradas, / los alamudes echados, / las cadenas deja llanas / de podencos y de galgos; / sólo lleva sus halcones, / los pollos y los mudados'. (*Flor nueva de romances viejos*, ed. de R. Menéndez Pidal, (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1969), p. 151.
- ¹¹ C. Smith, 'The variant version of the start of the *Poema de Mio Cid*', *La Corónica*, 20/2 (1991), 32-41.
- ¹² R. Menéndez Pidal, *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, ed. de Diego Catalán y María del Mar Bustos, (Madrid: Espasa Calpe, 1992), p. 148.
- ¹³ Tampoco el comienzo de la *Crónica de Castilla* ofrece nada similar a 'tornava la cabeça e estávalos catando', aunque contiene los verbos *ver* y *tornarse*: 'E desde el Çid tomo el haver movio con sus amigos de Bivar e mando que se fuesen camino de Burgos. E quando el vio los sus palacios deseredados e sin gentes, e las perchas sin açores, e los portales sin estrados, tornose contra oriente e finco los finojos e dixo: "Santa María madre e todos los santos, haved por bien de rogar a Dios"...', Smith, 'The variant', 33. Esta parcial coincidencia léxica sería suficiente para confirmar el acierto de Menéndez Pidal al suponer que el comienzo de la materia cidiana en esta crónica es el más próximo al comienzo del *Cantar de Mio Cid*, pero habría que estudiar si la crónica presenta también la cohesión léxica que señala nítidamente el principio y el final del cantar primero en el texto épico conservado, una cohesión léxica que falta en las prosificaciones de la *Primera Crónica General* y de la *Crónica de Veinte Reyes*.
- ¹⁴ E. Havelock, 'La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna', en D. Olson y N. Torrance (eds.), *Cultura escrita y oralidad* (Barcelona: Gedisa, 1995), pp. 25-46.
- ¹⁵ T. Montgomery, 'The *Poema de Mio Cid*: Oral art in Transition', en A.D. Deyermond (ed.), *Mio Cid Studies* (London: Tamesis, 1977), pp. 91-112, esp. p. 99.
- ¹⁶ D.A. Nelson, 'Initial imagery in the *Poema de Mio Cid*', *Neuphilologische*

Mitteilungen, 74 (1973), 382–86.

- 17 Para las lágrimas en la épica francesa, véase J. Beszard, 'Les larmes dans l'épopée, particulièrement dans l'épopée française jusqu'à la fin du XII^e siècle (Étude de littérature comparée)', *Zeitschrift für Romanisches Philologie*, 27 (1903), 385–413, 513–49 y 641–74; y para el *llorar de los ojos* de nuestro texto, véanse J.A. Pascual, 'Del silencioso llorar de los ojos', *El Crotalón*, 1 (1984), 799–805; y J.M. Viña Liste, 'De los sos oios tan fuertementre llorando', en M. Brea y F. Fernández Rei (eds.), *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, 2 vols (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991), II, 401–14; éste último sugiere un posible influjo de la *Salve Regina* en el *Cantar de Mio Cid*.
- 18 D. Hook, 'The opening laisse of the *Poema de Mio Cid*', *Révue de Littérature Comparée*, 53 (1979), 490–501.
- 19 B. West, 'Gesture, concrete imagery and spatial configuration in the *Cantar de Mio Cid*', *La Corónica*, 16/1 (1987), 55–66.
- 20 J. Renkema, *Discourse studies. An introductory textbook* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1993).
- 21 M. A. K. Halliday y R. Hasan, *Cohesion in English* (London: Longman, 1976).
- 22 No es un caso único. También en los versos 375 y 2642 se repite el mismo símil ('Asis' parten vnos d'otros *comme la vña de la carne*', '*Cuemo la vña de la carne* ellos partidos son'). P. N. Dunn, 'Levels of meaning in the *Poema de Mio Cid*', *Modern Language Notes*, 85 (1970), 109–19, esp. p. 113, naturalmente, no se fija en la cohesión léxica, pero sí en el sentido de contraste paródico: en el primer verso, el Cid se despide de su familia cuando vive su hora más baja y se ve obligado a partir en busca de su fortuna y honor perdidos; en el segundo verso, el Cid está en el apogeo de su fama y de su poderío y la reiteración de *cuemo la vña de la carne* anuncia que se va a producir otro cambio de rumbo en su fortuna, pero esta vez hacia el infortunio, debido a la maldad de sus yernos.