

LA ESTRUCTURA DEL CANTAR DE MIO CID, COMPARADA CON LA DE OTROS POEMAS ÉPICOS MEDIEVALES



ALAN DEYERMOND

1. Introducción

Cantar de Mio Cid significa aquí el poema que tenemos en el manuscrito único, el de Per Abbat, por dos razones. La primera es que, de todos los textos épicos sobre el Cid que –según suponemos– se compusieron en castellano en la Edad Media, es el único que conocemos directamente. La segunda es que todos aceptamos –incluso los que creen, como Menéndez Pidal 1961 o Zaderenko 1998, que el texto existente resulta de una refundición o de un procedimiento incremental– que en su forma actual constituye una unidad poética. No me ocuparé, sin embargo, de la estructura codicológica del manuscrito (ya estudiada varias veces, más recientemente por Montaner 1993: 76-77), ya que en este caso no nos ayuda a averiguar la estructura poética del texto.

El interés por la estructura de poemas épicos es relativamente reciente (se debe, según supongo, a la tradición crítica de los entonces *New Critics* de los años 30 y 40 del siglo que va saliendo). Es significativo no sólo que la introducción a Menéndez Pidal 1913 pasa por alto cuestiones estructurales, sino también que en el clásico e imprescindible libro de Bowra 1952 falta un capítulo sobre estructuras. Interés reciente, pues, pero no por eso efímero. Compárese con la introducción de Menéndez Pidal la de Montaner 1993, donde una sección, breve pero nutrida, se dedica a ‘Estructura y fluencia’

(1993: 30-34), y la revisión para Austral, a cargo de Juan Carlos Conde, de la edición de Menéndez Pidal (1999), donde una sección de tres páginas analiza la estructura. Compárese también, con Bowra, las doce páginas dedicadas a reflexiones sobre estructuras en la magnífica monografía de Hatto (1989: 171-82).

2. Estructuras narrativas medievales

Las estructuras más importantes en la narrativa medieval europea son tres.¹

2.1. Estructura episódica

Un episodio sucede a otro, sin más hilo conductor que uno o más protagonistas. La causalidad funciona dentro del episodio, pero no hay relación causal entre episodios.

2.2. Estructura lineal

El primer episodio ocasiona el segundo, el tercero resulta de los dos primeros, etcétera, hasta llegar al desenlace que es el resultado de todo lo que precede. La relación causa-efecto es fundamental en esta estructura. A menudo la narrativa de estructura lineal es unitaria, a menudo binaria (es interesante comparar este tipo con los dípticos del arte medieval, en los cuales

¹ Huelga decir que hay bastante controversia en torno a esta cuestión: véanse Ryding 1971, Vinaver 1971 y Hunt 1973.

hay a menudo una relación temática y/o estructural entre las dos tablas). A veces hay estructura ternaria (compárense los trípticos), pero es poco frecuente en la estructura lineal.

2.3. Estructura entrelazada

Hay dos, tres o incluso más hilos narrativos que se interrumpen, se reanudan y de vez en cuando se combinan para constituir un diseño intrincado, comparable con los diseños vegetales que se notan en la escultura y en los márgenes de manuscritos a partir del siglo XI (Vinaver 1971: 68-98). De este modo una narrativa que parece episódica revela al final (o antes) un hilo de causalidad tan importante como en la estructura lineal. El entrelazamiento funciona mejor en las obras largas, sobre todo en los ciclos artúricos de los siglos XIII a XV, pero hay críticos que lo ven mucho más temprano, en *Beowulf* (Leyerle 1968-69 y Campbell 1969).

3. La estructura del *Cantar de Mio Cid*

3.1. Las divisiones del manuscrito

La división en tres cantares que parece en el manuscrito ('Aquí conpieça la gesta de Mio Cid el de Bivar', Michael 1978: v. 1085, y 'Las coplas deste cantar aquí van acabando', v. 2276) no corresponde a la estructura fundamental del poema. Ha habido algún que otro crítico que ha visto en el poema tres temas principales, correspondientes a los que son, en la mayoría de las ediciones, los tres cantares². Germán Orduna sostiene que dicha división puede corresponder a tres bloques principales de materia narrativa (1974: 414), aunque cree que la

división formal se debe a un copista (1974: 412-13). Tiene razón, pero hay que recordar que la materia narrativa se podría dividir con igual facilidad en cuatro, cinco, seis o más bloques (Ian Michael, por ejemplo, identifica trece: 1978: 35-36)³. En el estudio más reciente de la cuestión, Milija Pavlovic va más allá:

it is undeniable that each *cantar* forms a coherent and almost self-contained entity. I have tried to show that the supremely important theme of honour can be understood more fully if one maintains the tripartite structure which the poet himself seems to have laid down: the three *cantares* can be linked to the predominant notions of *onor(es)*, *honor*, and *honra* respectively. (2000: 115)

Me parece, sin embargo, que *onores* (tierras) se asocia tanto con *honor* (reputación pública, estatus) en la primera mitad del *Cantar* que es difícil basar una división ternaria en la diferencia entre las tres palabras.

D. G. Pattison critica acertadamente (1993) la opinión de varios investigadores de que los versos 1085 y 2276 indican a los juglares dónde terminar una sesión y empezar otra. Es verdad que no tenemos datos sobre la duración de sesiones juglarescas en la Castilla medieval (en efecto, es poco probable que las fuentes históricas medievales nos transmitan tales datos), pero hay hipótesis: Martín de Riquer (1999: 14) dice que la investigación sobre la épica medieval francesa indica que las sesiones juglarescas podían abarcar entre 1000 y 2000 versos, con un promedio de entre 1200 y 1300⁴. Es razonable suponer que las sesiones juglarescas castellanas habrían sido parecidas, y que, por lo tanto, los versos 1085 y 2276 (no importa la identidad de su autor) tendrían que ver con las necesidades prácticas más bien que con la estructura⁵.

² Para Irene Zaderenko dicha división indica la obra de tres poetas distintos, siendo el (ahora) segundo cantar la obra del primer poeta (1998: 171-89).

³ Timoteo Riaño Rodríguez y María del Carmen Gutiérrez Aja también aceptan la validez de la división del manuscrito: 'es un drama desarrollado en tres actos o cantares' (1998: I, 36).

⁴ Testigo de la escasez de tales datos es el hecho de que un libro sobre el público de *Beowulf* (Whitelock 1958) no dice nada de la duración de sesiones (aunque es posible que Whitelock no haya pensado en la cuestión). Más sorprendente es el silencio de Albert B. Lord: en su capítulo sobre 'Singers; Performance and Training' (1960: 13-29), dice que el Ramadán es 'a perfect circumstance for the singing of one song during the entire night' (15), pero esto no nos dice nada de la duración del canto. Tampoco nos ayuda mucho saber que:

it is the length of a song which is affected by the audience's restlessness. The singer begins to tell his tale. If he is fortunate, he may find it possible to sing until he is tired without interruption from the audience. After a rest he will continue, if his audience still wishes. [...] one can say that the length of the song depends on the audience. (1960: 16-17)

Lord y su maestro Milman Parry presenciaron muchísimas sesiones de los cantores épicos serbocroatas, y no entiendo por qué no registraron su duración para establecer un promedio.

⁵ A la luz de Pattison 1993 ya no estoy tan seguro de que el poeta del *Cantar* escribió estos versos (cpse Deyermond 1987: 29).

3.2. Estructura binaria, tema binario

Ya que he comentado dos veces la estructura del *Cantar de Mio Cid* (Deyermond 1973 y 1987: 29-33), no me parece necesario, ni siquiera apropiado, repetir mi argumentación. Basta resumir las conclusiones, recordando que son las que hoy sostienen la mayoría de los investigadores⁶. La primera mitad del poema nos muestra la pérdida y la recuperación de la honra pública del Cid, y termina con el héroe en un punto notablemente más alto de honra y de prosperidad que antes del desastre. Pero la reconciliación con el rey Alfonso, que incluye los matrimonios de las hijas del Cid con los Infantes de Carrión, ocasiona un nuevo desastre. Nueva pérdida de honra (esta vez, de la honra privada, familiar), nueva recuperación, de modo que la estructura de la segunda mitad reproduce la de la primera, exagerándola (la pérdida llega a un punto más bajo, la recuperación llega a un punto más alto: 'Oy los rreyes d'España sos parientes son', v. 3724). La causalidad que une las dos mitades es tan estricta como la causalidad lineal dentro de cada mitad. La polaridad fundamental, la del Cid y sus 'enemigos malos' (sobre todo, los Infantes de Carrión), se manifiesta no sólo en el nivel de la estructura sino también en el estilo del *Cantar* (repeticiones, contrastes, paralelos).

Estructura linear-binaria, pues; pero no sólo ésta. Dentro del binarismo fundamental hay microestructuras a veces binarias, a veces ternarias (véase Michael 1978: 35-36), y las estructuras de las dos mitades se entrelazan: por ejemplo, los Infantes de Carrión aparecen por primera vez en el verso 1372, cuando la reconciliación del Cid con Alfonso no se ha concluido todavía, y los matrimonios de las hijas se introducen como tema aun más pronto ('¡Plega a Dios e a Sancta María / que aún con mis manos case estas mis fijas [...]!', vv. 282-82b).

4. Estructuras de otros poemas épicos castellanos

Para casi todos los poemas habrá que apoyarnos en las prosificaciones cronísticas, ya que nos faltan los textos poéticos. Su pérdida imposibili-

ta un análisis estilístico, pero una prosificación extensa ofrece la posibilidad de análisis estructurales. Creo que el argumento principal de cada uno es tan conocido que no hace falta un resumen. Doy referencias a otros trabajos míos, no por creer que son los más importantes, sino porque allí se encontrarán datos y argumentación para apoyar lo que aquí podría parecer asertos demasiado tajantes; se encontrarán también la bibliografía fundamental sobre cada poema.

4.1 *Los siete infantes de Lara*

Estructura linear-binaria, en las dos versiones principales que conocemos a través de las crónicas: la primera, en la *Estoria de España*, la segunda, en la *Crónica de 1344* y otras de los siglos XIV y XV (véase Deyermond 1995: 74-82). En la primera versión, sin embargo, el binarismo es imperfecto, ya que la segunda parte (la venganza de Mudarra) es muy breve, tal vez porque los cronistas del equipo alfonsí la hayan condensado, y la causalidad, aunque adecuada, no es tan estricta como podría ser. En la segunda versión hay una narrativa amplia de la venganza de Mudarra, con un papel central para doña Sancha (ella adquiere tanta importancia en la segunda parte como doña Lambra en la primera). La causalidad se hace más estricta e impresionante, ya que la concepción de Mudarra resulta directamente de la escena en la cual Gonzalo Gústioz recibe las cabezas de sus hijos, y ésta de la traición de Ruy Velázquez contra los jóvenes (véase Deyermond 1976: 286-87). Igual que en el *Cantar de Mio Cid*, la ironía tiene en la segunda versión de *Los siete infantes* una importancia estructural. El destierro que iba a destruir al Cid le proporciona la posibilidad de aumentar su poder y su honra pública; los matrimonios que iban a aumentar el prestigio del héroe le quitan su honra familiar; la afrenta de Corpes posibilita los segundos matrimonios y el triunfo, incluso póstumo, del Cid; y cuando Ruy Velázquez, en una acción tan arrogante como cruel, subraya su triunfo al mandar a Almanzor las cabezas de los siete jóvenes, se arranca la máquina que le va a destruir. La traición contra los jóvenes constituye el motivo para la venganza, y la traición contra Gonzalo Gústioz proporciona el mecanismo para ella⁷.

⁶ Resumen (Deyermond 1977b: 34-36) los principales estudios de la estructura antes de 1974. Hay dos artículos posteriores de especial interés: Hart 1977 y Molho 1981. Estructuras de otro tipo se estudian en Burke 1991.

⁷ Cesare Acutis proporciona un detenido análisis de la estructura de este poema, 1978: 31-85.

4.2. *La condesa traidora*

En la segunda versión (prosicada en la *Estoria de España*; Deyermond 1995: 70-71) hay estructura linear-binaria: la historia lamentable del primer matrimonio de Garci Fernández se repite en el segundo, de manera aun más sangrienta. El primer problema (el adulterio de Argentina) se soluciona gracias a Sancha, la hija descontenta del amante de Argentina, pero esta solución llega a constituir el segundo problema. La primera mitad termina con la muerte violenta de los adúlteros (un acto de parricidio de parte de Sancha), pero la segunda desemboca en la muerte de Garci Fernández, ocasionada por la misma Sancha —transformada de co-vengadora de un adulterio en adúltera mortífera—, y luego en la muerte de ésta a manos de su hijo Sancho (la parricida muere por matricidio). Simetría impresionante entre las dos partes, pues; impresionante y funesta. La primera versión (resumida en la *Chronica Najerensis*; Deyermond 1995: 69-71) es muy distinta: cuenta tan sólo el matrimonio de Garci Fernández y Sancha, sin decir nada de Argentina, de modo que la estructura es linear-unitaria. Parece que la narrativa se ha ampliado por geminación⁸.

4.3. *Romanz del infant García*

Estructura linear-¿binaria?: el asesinato del conde (visto por los asesinos como una venganza) y la afrenta contra su novia es vengada por ésta (véase Deyermond 1995: 71-74). Así como en *Los siete infantes de Lara*, el intervalo entre traición y venganza intensifica el odio que siente Sancha para con el asesino principal y, por lo tanto, resulta en una venganza más sangrienta. El intervalo, con la introducción de nuevos personajes, significa que la estructura es más bien binaria que unitaria, pero el binarismo es menos acusado que en *Los siete infantes*, *La condesa traidora*, o, desde luego, el *Cantar de Mio Cid* (nótese que Webber 1991: 342 cree que la venganza contra el asesino principal, mucho tiempo después de la ejecución de sus cómplices, es una adición a la historia).

4.4. *Cantar de Sancho II*

Estructura linear-unitaria. Es probable (aunque ya no me parece seguro) que hubo una primera versión, resumida en la *Chronica Najerensis* y relacionada con el *Carmen de morte Sanctii regis* (véase Deyermond 1976: 293-96 y 1995: 65-67 & 142-45). Si efectivamente existió, fue parte del ciclo épico de los Condes de Castilla, mientras que la segunda versión, prosificada en la *Estoria de España*, pertenece al ciclo del Cid (Deyermond 1995: 92-95 y Powell 1996). La historia que se puede extraer de la *Chronica Najerensis* es una narrativa de venganza y contravenganza: Sancho destrona y destierra a Alfonso, y luego quiere apoderarse de Zamora, herencia de Urraca. Ésta, motivada no sólo por autodefensa sino por amor (muy posiblemente incestuoso) a su hermano desterrado, anima a Bellido Dolfos a asesinar al otro hermano, el victorioso Sancho, y los castellanos retan a los campeones zamorenses. La estructura es unitaria, no binaria: no hay nueva generación (como en los casos de *Los siete infantes* y *La condesa traidora*), ni intervalo entre traición y venganza (como en los casos de *Los siete infantes* y el *Romanz del infant García*). La versión prosificada en la *Estoria de España* tiene seguramente una estructura linear, pero la cadena de venganza y contravenganza se afloja un poco.

4.5. *Las Mocedades de Rodrigo*

Estructura linear, pero con notable elemento episódico. La mayor parte del poema se dedica a las hazañas del joven Rodrigo, hazañas que —con una posible excepción— no tienen relación causal entre sí, y que se relacionan de otra manera: tienen el mismo protagonista, y constituyen pasos cumulativos hacia el desenlace, que es el cumplimiento del voto de Rodrigo. El voto y su cumplimiento constituyen, pues, un marco linear dentro del cual caben los episodios. Si la invasión de Francia es la última de las cinco hazañas, como cree Ramón Menéndez Pidal (1951: 279-89), el poema tiene estructura unitaria (teniendo en cuenta siempre el elemento episódico). Pero si la invasión es, según la hipó-

⁸ Ruth House Webber cree (1991: 341-42) que las dos historias no formaron nunca una sola narrativa, y que en la *Estoria de España* hay mera yuxtaposición. La geminación es un principio estructural de bastante importancia en la épica castellana, y merece más atención de lo que ha recibido. Véanse por ahora Deyermond & Chaplin 1972: 42-43 & 48, Bluestine 1984-85 y Castro Lingl 1996.

tesis de Samuel G. Armistead (1963-64), una acción aparte, que sigue el cumplimiento del voto, la estructura es binaria⁹.

4.6. *Poema de Fernán González*

No sabemos cómo habría sido la estructura del *Cantar de Fernán González*, predecesor del poema existente en cuaderna vía, ya que no hay ni prosificación (la *Estoria de España* prosifica el *Poema*) ni resumen cronístico. La estructura del *Poema*, en cambio, nos es bien conocida, a pesar de la pérdida de la terminación (la prosificación alfonsí suple lo que falta). Es estructura compleja. La introducción histórica es tan larga que casi debemos pensar en una estructura binaria, sobre todo porque tiene protagonista distinto –Castilla–. Después de la introducción, la acción principal, cuyo protagonista es, desde luego, Fernán González, tiene tres elementos: la lucha militar contra los moros, la lucha militar contra Navarra, y la lucha política contra León. Estos elementos se pueden agrupar de dos maneras: guerra/política o enemigos cristianos/enemigos musulmanes. La estructura de la acción principal no es, sin embargo, binaria sino ternaria, y los tres elementos no se suceden como las dos partes de *Los siete infantes*, sino que se entrelazan. La complejidad de la estructura es única en la poesía épica de la España medieval (repito que no sabemos cómo habría sido la estructura del *Cantar de Fernán González*, aunque sería sorprendente que tuviera la complejidad del *Poema*).

No es sólo la macroestructura del *Poema* que es ternaria. Aunque J. P. Keller (1957 y 1990) exagera la presencia del número tres en las microestructuras de la obra, tiene fundamentalmente razón. El *Poema* es tan ternaria como el *Cantar de mio Cid* es binaria.

5. Estructuras de otros poemas épicos europeos

Los poemas comentados en este apartado son una selección más o menos arbitraria. Mi propósito fue el de escoger obras interesantes que representen buen número de tradiciones épicas (son ocho obras en siete lenguas). El orden es más o menos cronológico. Una advertencia: ya que no tengo, ni mucho menos, el dominio lin-

güístico necesario para leer textos en tantas lenguas, no hubo más remedio que utilizar las traducciones. Además, las traducciones que tengo y utilizo son casi todas, lógicamente, en inglés, y los estudios igual. Pero no se trata tan sólo de preferir traducciones en mi lengua materna: no hay traducciones al castellano de varios de los poemas que voy a comentar, y tengo la impresión de que el número de estudios en castellano es muy reducido, salvo en los casos de *Beowulf*, el *Nibelungenlied* y, sobre todo, la *Chanson de Roland*. No creo que haya dificultad alguna para los lectores españoles al localizar estudios sobre la última, pero doy a continuación referencias bibliográficas para los poemas menos conocidos.

Me restrinjo a comparaciones con la poesía heroica europea de la Edad Media, aunque también sería muy interesante comparar las estructuras de los poemas castellanos con las de la épica clásica: *Gilgamesh*, la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* (véanse, por ejemplo, los artículos de Duckworth 1960, Gaisser 1970 y Sasson 1972). Por razones obvias, hay muchos estudios que comparan la *Chanson de Roland* con la épica castellana, y sobre todo con el *Cantar de Mio Cid* (aunque hay precedente temprano para otras comparaciones: Krappe 1924). Comparaciones entre la épica castellana y otras tradiciones épicas (además de la francesa) son pocas: es significativo que entre las 284 ponencias y comunicaciones recogidas en las *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* no hay ni una que se ocupa de un estudio comparativo de la épica, ni de un estudio de ninguna tradición épica no hispánica. Hay algunos trabajos de gran interés: por ejemplo, von Richthofen 1954, 1970 y 1972 (aunque sus conclusiones son a veces discutibles), Webber 1991, Hook 1993 y Montgomery 1998; otro tipo de comparación sugerente es el de Montoro 1974. Es de esperar que se aumenten los estudios comparativos de este tipo, para complementar los grandes de Bowra 1952 y Hatto 1989.

5.1. *Y Gododdin*

Este poema galés, que en su forma actual, reconstruida de las tres tradiciones manuscritas, tiene unos 1200 versos (¿una sesión juglaresca?),

⁹ David Hook y Antonia Long (1999) ofrecen una nueva visión de la estructura.

fue compuesto en su forma original hacia el año 600, en el sur de Escocia (en aquella época, el reino galés de Gododdin)¹⁰. Su asunto es una correría de los celtas cristianos en tierras de anglosajones paganos, que resulta en la batalla de Catraeth (probablemente Catterick, en Yorkshire). Sin embargo, hay poca narrativa, y nada de narrativa lineal. La gran mayoría de los versos se dedican a una serie de elogios y elegías (John T. Koch llama el poema una 'collection of heroic death-songs', 1997: ix). Es poesía heroica, pero no estrictamente épica; en su preferencia por el elogio, se parece más al *Carmen Campidoctoris* (véanse Wright 1979 y Gwara 1987) que a los poemas épicos comentados en el apartado 4.

5.2. *Táin Bó Cúailnge*

La correría de Cooley, obra heroica irlandesa, tampoco cabe fácilmente dentro de la categoría de la épica, ya que la gran mayoría de sus 5000 líneas son prosa¹¹. Es muy episódico (¿por haberse formado como una agregación de cuentos folklóricos?), hasta tal punto que puede dejar confuso al lector. Los episodios versan sobre una correría de los hombres del reino irlandés de Connaught contra el reino de Ulster (al contrario de lo que pasa en el *Gododdin*, en la primera parte de *Los siete infantes* y en el *Slovo o polku Igoreve* –véase 5.7, abajo– no hay diferencia de religión entre los dos bandos; la correría es motivada por la posesión de un toro muy valioso). Los primeros cuentos que confluyen en el *Táin* son tal vez del siglo IV, pero los primeros textos escritos se redactaron en el VII, y la primera recensión del *Gododdin* en más o menos su forma actual es del IX. La segunda recensión, dos o tres siglos más tarde, amplía la primera, y la tercera combina elementos de las otras dos. El joven e incontrolable héroe de Ulster, Cú Chulainn, nos recuerda hasta cierto punto al Rodrigo de las *Mocedades*, como nota Montgomery 1999.

5.3. *Beowulf*

El poema épico más famoso de los anglosajones, compuesto entre mediados del siglo VIII y fi-

nes del IX, y de más o menos la misma extensión que el *Cantar de mio Cid* o la *Chanson de Roland*, tiene estructura netamente binaria. Cada una de las dos partes tiene estructura lineal, basada en la causalidad, pero no hay relación causal entre las dos. Parecen a primera vista relacionarse únicamente por tener el mismo héroe: se sitúan en dos reinos y median muchos años entre las dos (la primera narra una hazaña de la juventud de Beowulf, la segunda, su muerte heroica en la vejez). Pero hay más conexión entre las dos partes: en las dos, Beowulf lucha contra monstruos (Grendel y su madre en la primera, el dragón en la segunda), y su lucha simboliza un esfuerzo para acabar con las guerras fratricidas (el poeta dice que Grendel y su madre son 'de la semilla de Caín')¹². La narrativa lineal se interrumpe (sobre todo en la primera parte) por digresiones y recuerdos; Bonjour 1950 y Brodeur 1970 se ocupan de las digresiones y otros aspectos que parecen negar la unidad del poema (cpse lo que dice Gaisser 1970 de las digresiones en la *Iliada* y la *Odisea*). Por eso, hay elementos de entrelazamiento (estudiados por Lererle 1967-68, Campbell 1969 y Lord 1980).

Las cuestiones estructurales se han estudiado mucho: además de los trabajos ya citados, Tolkien 1936: 271-75, Brodeur 1960: 71-87 & 132-81, Lord 1960: 198-202 y Sisam 1965 comentan varios aspectos de la estructura. Es muy posible que el poeta se haya inspirado en parte en cuentos folklóricos (Shippey 1969 y Barnes 1970; cpse lo que dice Lord 1980 de diseños míticos). Otra aproximación fructífera ha sido el estudio de analogías en otras tradiciones literarias: la *Odisea* (Lord 1965), la *Eneida* (Haber 1931), un cuento tibetano (Maeth 1990), una saga islandesa (Dronke 1969). La comparación con la épica castellana casi se ha desatendido hasta el momento (véase, sin embargo, Collado Rodríguez 1991), pero sería muy interesante: por ejemplo, Beowulf, a diferencia de muchos héroes épicos pero como el Cid del *Cantar*, combina la *fortitudo* con la *sapientia*.

5.4. *La batalla de Maldon*

Este poema (véase Macrae-Gibson 1970a y 1970b), compuesto a fines del siglo X o principios del XI, es muy corto: quedan 325 versos,

¹⁰ He utilizado dos traducciones: Jackson 1969 y Koch 1997. Las dos incluyen estudios importantes.

¹¹ Kinsella 1970. Véanse Jackson 1964, Kelly 1992, Mallory 1992b, Ó hUiginn 1992 y Montgomery 1999.

¹² Véanse Tolkien 1936, Whitelock 1958: 71-89 y McNamee 1960.

pero incluso si tuviéramos el comienzo y el fin perdidos (recuérdese que, según varios investigadores, hubo pérdidas parecidas en el manuscrito del *Cantar de Mio Cid*) no parece que sobrepasaría los 500 versos. El asunto es una correría de los vikingos en el sud-este de Inglaterra en 991, y es probable que el poeta fue del *comitatus* del conde Byrhtnoth, jefe del ejército anglosajón. La estructura es lineal, y la causalidad estricta (D. G. Scragg atribuye al poeta ‘the skill to create a careful organisation and an image structure which supports his theme’, 1993: 23-24). El poeta atribuye la derrota de los anglosajones a ‘la arrogancia del corazón’ del conde, que muere en la batalla, y a la huida de Godric, uno de los hombres principales del ejército. Los enemigos son los vikingos, pero la desaprobación del poeta se reserva para Godric, el cobarde desleal (cpse la actitud del poeta del *Cantar de Mio Cid* frente a los moros y a los Infantes de Carrión). Es interesante el contraste que establece con otro Godric, leal hasta la muerte, a quien menciona por primera vez en los últimos versos existentes¹³.

5.5. *La Chanson de Roland*

La versión más antiguo que tenemos, la del manuscrito de Oxford (Bodleian Library, ms. Digby 23), es de hacia 1100, aunque según unos investigadores la primera versión habrá sido casi contemporánea con la batalla de Roncesvalles, en 778. La estructura actual es binaria y –aunque de modo poco común– lineal: la segunda parte, que se ocupa principalmente de la

lucha entre Baligant y Charlemagne, no resulta directamente de la primera (la traición de Ganelon, la muerte de Roland en Roncesvalles –después de herir mortalmente a Marsile, rey moro de Zaragoza–, la derrota del ejército moro a manos de Charlemagne y sus caballeros), sino que el primer episodio de la primera parte, la conquista de casi toda España por Charlemagne, es el punto de origen de los otros episodios de dicha parte y también de la segunda (aunque no lo sabemos hasta la tirada 189, en el comienzo de la segunda¹⁴). En la primera parte, la injuria de Roland contra Ganelon provoca la traición de éste, y la traición provoca a su vez la venganza parcial (derrota de los moros). Pero antes de completarse la venganza con el proceso y la ejecución de Ganelon, Baligant, Emperador del Este, trata –muy tarde– de ayudar a Marsile, y sólo después de su derrota a manos de Charlemagne viene el desenlace ya previsto, con la muerte de Marsile, la conquista de Zaragoza y el castigo de Ganelon (hay aquí un elemento de entrelazamiento, aunque de tipo muy sencillo).

El episodio de Baligant reproduce, pues, en escala mayor, mucho del diseño narrativo de la primera parte. Es fácil imaginarnos una *Chanson de Roland* sin el episodio de Baligant –es decir, de una estructura unitaria, pasando directamente de la derrota del ejército de Marsile a la muerte de éste, a la conquista de Zaragoza y luego a la ejecución de Ganelon. Hay los que creen que dicho episodio es una interpolación (véase Duggan 1976: 66-67; recuérdese que hay hipótesis parecidas sobre unos poemas épicos castellanos). La hipótesis más interesante es la de Albert Lord, según el cual la semejanza entre

¹³ Un par de estudios recientes han matizado la cuestión del género del poema. Para Paul E. Szarmach (1993), su principal relación genérica no es con la épica sino con narrativas de luchas entre cristianos y vikingos (lo compara con el *Ludwigslied*, un breve poema compuesto poco después de una batalla de 881, y con el *Bella Parisiaca urbis*, poema más largo sobre batallas del último cuarto del siglo IX. Ute Schwab (1993) subraya el elemento elegíaco de *La batalla de Maldon*; su lectura del poema sugiere una relación genérica con el *Gododdin*, obra que, curiosamente, no menciona. Roberta Frank lo compara con una gama muy amplia de literatura heroica (menciona de paso el *Cantar de Mio Cid*, 1991: 199).

¹⁴ El poeta revela en los versos 2612-14 que Marsile había escrito pronto a Baligant, pidiendo su ayuda:

Li reis Marsilie s'en purcacet asez,
al premer an fist ses brefs seieler,
en Babilonie Baligant ad mandeé [...] (Whitehead 1946: 76)

Los críticos no están de acuerdo sobre el comienzo del episodio de Baligant, ya que el tercer sueño de Charlemagne (tiradas 185-86), que termina la primera parte, también anuncia la segunda. Es interesante que los primeros versos de la tirada 189 recuerdan los de la tirada 1:

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estét en Espaigne,
tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne,
mur ne citét n'i est remés a fraindre [...] (1-5; Whitehead 1946: 1)

Li emperere par sa grant poëstét
.vii. anz tuz plens ad en Espaigne estét
prent i chastels e alquantes citez.
(2609-11; Whitehead 1946: 76)

la primera parte de *Beowulf* y gran parte de *Roland* (desde la herida mortal recibida por Marsile hasta la muerte de Baligant, tiradas 142-262) se debe a 'mythic necessity or [...] thematic attraction' (1960: 206):

One can see, I believe, a traditional force at work (together with other forces) in the addition of the Baligant episode at the end of the *Chanson de Roland*. Indeed, we can trace parallels of mythic meaning between *Beowulf* and the *Chanson*. [...] The structure of incident is amazingly similar in both these songs. Whatever the mythic meaning may be, there is a strong force of associations which brings a second encounter with an enemy into the story when the pattern of the first encounter is mutilation, escape, and death elsewhere. The Baligant episode is as necessary to the story of the *Chanson* as is that of Grendel's dam to *Beowulf*¹⁵.

Las opiniones sobre la estructura de *Roland* son aun más diversas que sobre la de *Beowulf* (véase el panorama que ofrece Duggan 1976: 76-78). Entre las más discutidas son las de William S. Woods (1950: estructura ternaria), Eleanor W. Bulatkin (1972: estructura numerológica) y John D. Niles (1973: estructura concéntrica).

5.6. *El Nibelungenlied*

El *Nibelungenlied*, compuesto hacia 1200 (es contemporáneo del *Cantar de Mio Cid*), tiene estructura binaria, igual que la *Chanson de Roland*, pero a diferencia de ésta hay relación causal entre el desenlace de la primera parte (el asesinato de Sifrit) y la segunda (la venganza ideada por Kriemhild)¹⁶. Así como en *Beowulf* y *Los siete infantes de Lara*, distan muchos años entre las dos partes. La estructura, pasando de la injuria a la traición y finalmente a la venganza, se parece mucho a la de *Los siete infantes*. Erich von Richthofen comentó las semejanzas

notables entre éste y la leyenda de los Nibelungos (comentadas anteriormente por Monteverdi 1934), aunque no relaciona el poema castellano con el *Nibelungenlied* sino con la *Thidreks saga* noruega, sosteniendo que se trata de una influencia directa¹⁷. La semejanza más impresionante entre el *Nibelungenlied* y *Los siete infantes* no se ve tal vez en la estructura sino en la transformación del carácter de las dos heroínas: tanto Kriemhild como Sancha empieza como mujer bondadosa, contenta con su vida familiar (novia aquélla, madre de siete hijos ésta), pero el asesinato por traición de marido/hijos y muchos años pasados desamparada e impotente transforman a las dos en vengadoras sangrientas que matan o hacen matar a sus hermanos. Hay diferencias, e importantes –sobre todo, Kriemhild llega a ser aun más extrema en su deseo de venganza, y está contenta de sacrificar a su hijo para conseguirla– pero las semejanzas son mucho más importantes¹⁸.

5.7. *Slovo o polku Igoreve*

El *Cantar de la correría de Ígor*, poema ruso de unos 600 versos, parece haberse compuesto –como *La batalla de Maldon*– poco después del acontecimiento histórico que narra, en este caso una correría fracasada de los rusos del reino cristiano de Kiev en tierras de los Kumán islámicos, en 1185. Otra semejanza entre *Ígor* y *Maldon*, además de ser muy cortos los dos, es que ambos poetas fueron probablemente del séquito del jefe del ejército derrotado (el rey *Ígor* y el conde Bryhthnoth, respetivamente. Como *Maldon*, tiene –en cuanto a la narrativa misma– estructura lineal y unitaria, pero la diferencia es que *Ígor* no se restringe a la narrativa, sino que ésta se alterna con lamentaciones sobre el destino de Rusia y con los reproches dirigidos contra los príncipes rusos por su falta de lealtad para

¹⁵ Lord 1960: 206-07. Lord se equivoca al decir (206) que la muerte de Marsile es la causa directa de la intervención de Baligant: como acabamos de ver, dicha intervención resulta de la petición de Marsile mucho antes de la herida que recibe de Roland.

¹⁶ Hay extensos comentarios muy interesantes (desde luego, con discrepancias importantes) sobre el *Nibelungenlied*: Hatto 1965: 293-47, Mowatt & Sacker 1967, Bekker 1971 y Haymes 1986. Entre los menos extensos, Mary Frances 1966 estudia la simetría como principio de estructura, y Bruce A. Beatie ve en las secciones 2-23 'a complex fabric of interwoven traditional tales' (1978: 14).

¹⁷ 1954: 151-91. Cpse lo que dice de la semejanza entre el asesinato de Sancho II por Bellido Dolfos y el de Sifrit por Hagen, semejanza que también atribuye a influencia directa (1954: 130-34). José Fradejas Lebrero explica la semejanza de otra manera (1963: 10-24).

¹⁸ La semejanza entre Sancha y Kriemhild sólo aparece en la segunda versión de *Los siete infantes*. ¿Es posible que se deba a la necesidad mítica o atracción temática comentada por Lord?

con su rey. Estos reproches nos recuerdan lo que dice el poeta de *Maldon* del primer Godwin, pero la diferencia es que lo que ocupa un par de versos en el poema anglosajón ocupa muchos en el ruso –hasta tal punto que Serge A. Zenkovsky habla de tres niveles estructurales (1974: 168). Hay, por lo tanto, entrelazamiento, aunque no en el nivel narrativo¹⁹.

5.8. *Digenes Akrites*

Digenes Akrites existe en dos versiones muy distintas, la de Grottaferrata y la del Escorial²⁰. La comparación del corpus poético sobre el héroe bizantino con la épica medieval castellana resulta muy fructífera en el artículo de David Hook (1993; hay estudios anteriores de Martino 1986 y Ricks 1990: 12-13), pero su comparación no se extiende a la estructura, por una razón ineludible: aunque hay críticos que ven en *Digenes Akrites* una estructura binaria como la de *Beowulf* (cit. Ricks 1990: 5), la crítica ahora insiste cada vez más en la falta de unidad, sobre todo en la versión de Escorial, hasta tal punto que un editor reciente de ésta no la presenta como un poema sino como una colección de media docena de poemas (Ricks 1989 y 1990)²¹. Lo más famoso de la poesía heroica bizantina se disuelve, pues, en algo parecido al *Libro de Dede Korkut* turco, casi contemporáneo suyo (los textos escritos se redactaron probablemente en el siglo XII), que es una colección de doce historias en verso, algunas épicas, otras no²². Otro factor que impide una comparación estructural entre *Digenes Akrites* y la épica medieval castellana es el genérico: aunque el poema/corpus bizantino suele clasificarse como épica, se parece

más, en la versión de Grottaferrata y en partes de la del Escorial, al *romance* (palabra inglesa que significa libro de aventuras, libro de caballerías; Roderick Beaton, 1989, lo llama un ‘proto-romance’) y Elizabeth Jeffreys, 1998: lvi, habla de ‘novel, a romance’. Se parece bastante al *Vep’ hkhistaosani* (*El caballero en piel de pantera*, Vivian 1977), la obra maestra de la literatura medieval georgiana, escrita por Shota Rustaveli a fines del siglo XII, que también se clasifica a veces como épica pero que es sin duda un *romance*, empapado del espíritu del amor cortés (véase Dronke 1965-66: I, 15-19).

6. La correría como elemento estructural

He hablado en los apartados 4 y 5 de trece poemas heroico-épicas (sin incluir *Digenes Akrites*), además del *Cantar de Mio Cid*, poemas de siete lenguas, que van desde principios del siglo VII hasta la segunda mitad del XIV. Pasemos ahora a dos tentativas de clasificación, que nos demostrarán –entre otras cosas– lo que el *Cantar de Mio Cid* tiene en común, en cuanto a la estructura, con otros poemas, y qué diferencias tiene.

La primera clasificación, temático-estructural, se basa en la correría, elemento tan frecuente en la vida y en la poesía fronterizas (como demuestra David Hook en su comparación interesantísima del *Digenes Akrites* con la épica medieval española). Algunos de nuestros poemas no tienen nada que ver con la correría: el *Romanz del infant García*, el *Nibelungenlied*. Otros se dedican totalmente a una correría:

¹⁹ Hay traducción reciente al castellano, con estudio importante (Contreras Martín 1997). Una tesis doctoral que compara el poema con la épica medieval de la Europa occidental (especialmente la *Chanson de Roland* y el *Nibelungenlied*) queda, por desgracia, inédita (Romanyk 1990).

²⁰ Véase Alexiou 1993. Por primera vez, las dos versiones acaban de publicarse, con traducciones al inglés, en un solo tomo (Jeffreys 1998).

²¹ Elizabeth Jeffreys (1998: xxix) discrepa de unos aspectos del análisis de Ricks, pero, después de un estudio pormenorizado de las relaciones de los manuscritos existentes y de los perdidos (1998: xxiii-xxx), ella está más o menos de acuerdo con la hipótesis de Ricks: ‘It would seem very likely that **Digenis* [el poema original, del cual provienen últimamente las versiones de Grottaferrata y El Escorial] was itself episodic, perhaps a series of independent episodes loosely strung on chronological order around a legendary hero’ (xxxix); ‘The novel, or romance, on *Digenis* was never rounded out and it remained a sketch, a loosely linked sequenced, of episodes’ (lvi-lvii). Para Jeffreys, el carácter episódico sigue a lo largo de la tradición textual, de modo que el manuscrito tardío Z, antecedente hipotético de cuatro manuscritos más, combina G y E en ‘an attempt to include in one text all that is known about *Digenis Akritis*’ (xxiv).

²² Aunque *Digenes Akrites* no nos vale para comparaciones estructurales, tiene gran interés para los hispanomedievalistas, como demuestra Hook 1993, y por lo tanto vale la pena registrar algunos de los estudios más importantes: Entwistle 1953, Lord 1954, Beaton 1993 y Ricks 1993. Para *Dede Korkut*, véase Sümer, Uysal & Walker 1973.

6.1. *Correría fracasada (poema entero)*

Tres, dos de ellos narrados desde el punto de vista de los invasores derrotados (el *Gododdin* galés y el *Ígor* ruso) y el tercero desde el punto de vista de los defensores victoriosos (el *Táin* irlandés).

6.2. *Correría lograda (poema entero)*

Uno, narrado desde el punto de vista de los defensores derrotados (el *Maldon* anglosajón).

Entre estos extremos –los poemas que son todo correría y los que no tienen nada que ver con ella– hay dos grupos:

6.3. *Reminiscencias*

Un grupo de gran interés, que necesita más investigación, es el de los poemas que parecen a primera vista no tener nada de correría, pero que resultan incluir posibles reminiscencias de ellas. En *Beowulf*, los ataques nocturnos de Grendel contra la casa señorial del rey Hrothgar tienen las características esenciales de las correrías humanas. En la *Chanson de Roland*, aunque ambas partes narran una invasión con ambiciones de conquista, la batalla de Roncesvalles afecta sólo a la retaguardia francesa, de modo que Roland y sus compañeros se comportan como un pequeño grupo armado que regresa de una correría.

6.4. *La correría, parte de la acción*

En el último grupo –*Los siete infantes de Lara*, *La condesa traidora*, el *Cantar de Mio Cid*, el *Poema de Fernán González*, las *Mocedades de Rodrigo*– la correría es sólo una parte de la acción, pero una parte importante. En *Los siete infantes*, Ruy Velázquez anima a sus sobrinos a entrar en tierras de moros y luego les traiciona. La correría fatalmente fracasada provoca la venganza en la segunda parte. En el *Poema de Fernán González* y en las *Mocedades de Rodrigo* las correrías moras en Castilla son importantes pero no fundamentales. En *La condesa traidora*, la correría ocasiona la muerte de Garcí Fernández. En el *Cantar de Mio Cid* el héroe desterrado empieza con correrías cuyo motivo es únicamente económico (Castellón, Alcocer), pero que evolucionan poco a po-

co hasta culminar en la conquista de Valencia: ‘cercar quiere a Valencia por a christianos la dar’ (v.1191). Ian Michael empieza la introducción a su edición así: ‘Pocos proscritos medievales tuvieron tanto éxito en su destierro como Rodrigo Díaz de Vivar’ (1978: 11). El proscrito –en la edición inglesa, Michael emplea la palabra ‘outlaw’– que empieza casi como un bandido del Wild West termina como desterrado victorioso, con más poder y prestigio que antes de su destierro²².

7. La estructura formal

Finalmente, resumamos lo que hemos visto de la estructura en su sentido más restringido. La mayoría de las estructuras de los poemas reseñados tienen unidad, pero una, no.

7.1. *Estructura episódica*

Me refiero a la estructura episódica del *Táin*, donde el autor da a menudo la impresión de perder su hilo conductor. Donde el *Táin* tiene un montón de episodios bélicos, el *Gododdin* tiene tan sólo un episodio narrativo, de narración brevísima, que se menciona de vez en cuando en medio de un sinfín de elogios y elegías a los héroes que van a morir en la batalla de Catraeth. No hay nada en la épica medieval castellana que corresponda a la estructura episódica del *Táin*, ni a la del *Gododdin*, donde los elogios y elegías equivalen a episodios, dentro de un exiguo marco narrativo (incluso en la poesía heroica hispanolatina, el *Carmen Campidoctoris*, aunque tiene mucho de elogio, se concentra en un solo héroe). Es verdad que la estructura de las *Mocedades de Rodrigo* es episódica, pero de una manera muy distinta: los episodios son pocos, y quedan subordinados al marco lineal del poema. En *Beowulf*, la estructura netamente lineal de la primera parte se interrumpe de vez en cuando con episodios intercalados, en parte gracias al papel de los cuentos folklóricos en la creación del poema (no olvidemos que en el *Cantar de Mio Cid* hay un cuento folklórico intercalado, y una posible alusión a otro: para éste, véase Menéndez Pidal 1958).

7.2. *Estructura lineal y unitaria*

Tres de nuestros poemas tienen estructura lineal y unitaria: el *Maldon* anglosajón, el *Can-*

tar de Sancho II y el Ígor ruso (aunque en el último hay elementos de entrelazamiento). No será por mera casualidad que los dos existentes son poemas cortos (Ígor tiene sólo 600 versos, y Maldon, en su forma completa, habría tenido menos).²³

7.3. Estructura lineal y binaria

La gran mayoría de nuestros poemas tiene estructura lineal y binaria (tanto Lord 1960: 206 como Webber 1987: 4-7 comenta el predominio del binarismo en la épica medieval). El argumento lineal suele seguir a través de la división entre las dos partes, incluso después de un intervalo de muchos años, pero *Beowulf* tiene una división absoluta entre las dos partes, con linealidad sólo dentro de cada una, de modo que la unidad del poema es personal y temática. Todos los otros poemas de este tipo sí tienen argumento lineal que continúa a lo largo de la obra: las dos versiones de *Los siete infantes de Lara*, *La condesa traidora*, probablemente el *Romanz del infant García* (aunque sería posible clasificarlo como unitario), el *Cantar de Mio Cid*, la *Chanson de Roland*, el *Nibelungenlied*. En las estructuras lineal-binarias hay con gran frecuencia una cadena de injuria/venganza (traición)/contravenganza. Eugene Dorfman (1969) estudia este diseño narrativo en cinco poemas épicos franceses y cinco castellanos; por él, una riña familiar provoca la injuria. Su análisis tiene mucho interés, y gran parte es convincente, pero (como apuntan las reseñas, por ejemplo Chaplin 1971 y Martin 1971) su esquema es demasiado rígido, llevándole, por ejemplo, a relegar el primer tercio del *Cantar de Mio Cid* a la categoría de prólogo (Zaderenko 1998 coincide parcialmente con él) y a excluir de la estructura principal de la *Chanson de Roland* la muerte de Roland porque no afecta al desenlace y por eso no es 'narrema'. Un *Cantar de Mio Cid* en el cual el destierro del Cid es marginado, o una *Chanson de Roland* en la cual la muerte de Roland es igualmente marginada no corresponde a mi experiencia del poema.

En algunos poemas de estructura binaria, la segunda parte reproduce la primera, aunque en un nivel distinto: *La condesa traidora*, el *Cantar de Mio Cid*, la *Chanson de Roland*.

7.4. Estructura ternaria

Si descartamos la hipótesis de William S. Woods (1950) sobre una estructura ternaria de la *Chanson de Roland*, sólo uno de nuestros poemas tiene tal estructura: el *Poema de Fernán González*.

7.5. Estructura entrelazada

El caso más obvio de estructura entrelazada es el *Poema de Fernán González*, pero hay elementos de dicha estructura en *Ígor* (la narrativa entrelazada con lamentaciones y reproches), la primera parte de *Beowulf* (recuerdos de otras historias entretrejidas con la narrativa principal), la *Chanson de Roland* (inserción del episodio de Baligant) y, según el análisis de Beatie, la primera parte del *Nibelungenlied*. Dicha estructura es menos notable en el *Cantar de Mio Cid*, pero constituye un elemento esencial en la estrategia narrativa del poeta.

8. Conclusión

Es apropiado que un estudio de estructuras narrativas en la épica termine con una breve mirada a su propia estructura. El sistema de apartados y subapartados numerados establece una estructura formal, pero al terminar el primer borrador de este trabajo me di cuenta de una estructura conceptual subyacente: es la de círculos concéntricos, análoga a la que ve John D. Niles (1973) –no sé si con razón– en la *Chanson de Roland*. En el centro está el *Cantar de Mio Cid*, cuya estructura hemos visto dentro del contexto (el segundo círculo) de la épica medieval castellana. Ésta a su vez tiene que estudiarse dentro de la épica medieval europea (el tercer círculo). En este punto se terminan los círculos de este trabajo, pero más allá hay un cuarto círculo, el de la épica oral de muchos países y muchos siglos (véase Hatto 1989), y un quinto, el de la narrativa en general. Pero no quisiera dar la impresión de que la visión cidocéntrica de este trabajo –visión obligatoria para este congreso– sea la única posible. Sería igualmente posible empezar con *Los siete infantes*, con *Beowulf*, con el *Nibelun-*

²³ Para los proscritos y correrías en el contexto de la épica serbocroata, véase Koljević 1980: 213-54.

genlied, con uno de los cantos épicos serbo-croatas grabados y estudiados por Milman Parry y Albert Lord. Pero esto es para otro día y otros investigadores.²⁴

Obras citadas²⁵

- ACUTIS, Cesare, 1978. *La leggenda degli Infanti di Lara: due forme epiche nel Medioevo occidentale*, La Ricerca Letteraria: Serie Critica, 42 (Torino: Giulio Einaudi).
- ALEXIOU, Stylianos, 1993. 'Digenes Akrites: Escorial or Grottaferrata? An Overview', en Beaton & Ricks 1993: 15-25.
- ARMISTEAD, Samuel G., 1963-64. 'The Structure of the Refundición de las Mocedades de Rodrigo', *Romance Philology*, 17: 338-45.
- BAILEY, Matthew, ed., 1999. *Las 'Mocedades de Rodrigo': estudios críticos, manuscrito y edición*, King's College London Medieval Studies, 15 (London: Centre for Late Antique and Medieval Studies, King's College London)
- BARNES, Daniel R., 1970. 'Folktale Morphology and the Structure of *Beowulf*', *Speculum*, 45: 416-34.
- BEATIE, Bruce A., 1978. 'Tradition and Narrative Texture in the *Nibelungenlied*', comunicación leída en la Session on Oral Literature, MLA (28 de diciembre).
- BEATON, Roderick, 1989. 'The "Proto-Romance", *Diyenis Akritis*', en su *The Medieval Greek Romance*, Cambridge Studies in Medieval Literature, 6 (Cambridge: UP), pp. 27-48.
- , 1993. 'An Epic in the Making?: The Early Versions of *Digenes Akrites*', en Beaton & Ricks 1993: 55-72.
- , & David RICKS, ed., 1993. *'Digenes Akrites': New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Publications, 2 (Aldershot: Variorum).
- BEKKER, H., 1971. *The 'Nibelungenlied': A Literary Analysis* (Toronto: UP).
- BLUESTINE, Carolyn, 1984-85. 'Foreshadows of the *Doppelgänger* in the *Siete infantes de Lara* and the *Romanz del infant García*', *Romance Philology*, 38: 462-74.
- BONJOUR, Adrien, 1950. *The Digressions in 'Beowulf'*, *Medium Aevum Monographs*, 5 (Oxford: Basil Blackwell).
- BOWRA, C. M., 1952. *Heroic Poetry* (London: Macmillan).
- BRODEUR, Arthur Gilchrist, 1960. *The Art of 'Beowulf'* (Berkeley: Univ. of California Press).
- , 1970. 'Beowulf: One Poem or Three?', en *Medieval Literature and Folklore Studies: Essays in Honor of Francis Lee Utley* (New Brunswick: Rutgers UP), pp. 3-26 & 343-45.
- BULATKIN, Eleanor W., 1972. *Structural Arithmetic Metaphor in the Oxford 'Roland'*, Columbus: Ohio State UP).
- BURKE, James F., 1991. *Structures from the Trivium in the 'Cantar de Mio Cid'* (Toronto: UP).
- CAMPBELL, A. B., 1969. 'The Time Element of Interlace Structure in *Beowulf*', *Neuphilologische Mitteilungen*, 70: 425-35.
- CASTRO LINGL, Vera, 1996. 'The Count's Wife in *La condesa traidora*, the *Poema de Fernán González*, and the *Romanz del infant García*: How Many Sanchas?', *Bulletin of Hispanic Studies*, 73: 373-80.
- CHAPLIN, Margaret, 1971. Reseña de Dorfman 1969, *Bulletin of Hispanic Studies*, 48: 58-60.
- COLLADO RODRÍGUEZ, Francisco, 1991. 'Realidad y fantasía en dos gestas medievales: del *Beowulf* al *Poema de Mio Cid*', en *El Cid en el valle del Jalón: simposio internacional* (Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos; Zaragoza: Institución Fernando el Católico), pp. 185-96.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio, trad., 1997. *Cantar de la hueste de Ígor*, Clásicos Medievales, 3 (Madrid: Gredos).
- COOPER, Janet, ed., 1993. *The Battle of Maldon: Fiction and Fact* (London: Hambledon Press).
- DEYERMOND, A. D., 1973. 'Structural and Stylistic Patterns in the *Cantar de Mio Cid*', in *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker by his Colleagues and Friends*, ed. Brian Dutton et al. (Madrid: Castalia), pp. 55-71.
- , 1976. 'Medieval Spanish Epic Cycles: Observations on their Formation and Development', *Kentucky Romance Quarterly*, 23: 281-303.
- , ed., 1977a. *'Mio Cid' Studies*, Colección Támesis, A59 (London: Tamesis).
- , 1977b. 'Tendencias in *Mio Cid* Scholarship, 1943-1973', en Deyermond 1977a: 13-47.
- , 1987. *El 'Cantar de Mio Cid' y la épica medieval española*, Biblioteca General, 2 (Barcelona: Sirmio).

²⁴ No me parece factible calcular la extensión de *Sancho II* y otros poemas que conocemos únicamente a través de profusiones y resúmenes, aunque tales cálculos se han ensayado a veces (por ejemplo, Entwistle 1947-48).

²⁵ Agradezco al Prof. David Hook su ayuda bibliográfica y sus útiles comentarios sobre este artículo. Huelga decir que no tiene responsabilidad alguna por las ideas aquí expuestas.

- , 1995. *La literatura perdida de la Edad Media castellana: catálogo y estudio*, 1: *Épica y romances*, Obras de Referencia, 7 (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca).
- , & Margaret CHAPLIN, 1972. 'Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic', *Philological Quarterly*, 52.1 (enero: *Hispanic Studies in Honor of Edmund de Chasca*): 36-53.
- DORFMAN, Eugene, 1969. *The Narreme in the Medieval Romance Epic: An Introduction to Narrative Structures*, Univ. of Toronto Romance Series, 13 (Toronto: Univ. of Toronto Press; Manchester: UP).
- DRONKE, Peter, 1965-66. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press).
- DRONKE, Ursula, 1969. 'Beowulf and Ragnarok', *Saga-Book*, 17.4: 302-25.
- DUCKWORTH, George E., 1960. 'Symmetry in the *Aeneid*', *Transactions of the American Philological Association*, 91: 184-220.
- DUGGAN, Joseph J., 1976. *A Guide to Studies on the 'Chanson de Roland'*, Research Bibliographies and Checklists, 15 (London: Grant & Cutler).
- ENTWISTLE, William J., 1947-48. 'Remarks Concerning the Order of the Spanish *Cantares de gesta*', *Romance Philology*, 1: 113-23.
- , 1953. 'Bride-Snatching and the *Deeds of Digenis*', *Oxford Slavonic Papers*, 4: 1-16.
- FRADEJAS LEBRERO, José, 1963. *Estudios épicos: 'El cerco de Zamora'*, Aula Magna, 5 (Ceuta: Instituto Nacional de Enseñanza Media).
- FRANK, Roberta, 1991. 'The Battle of Maldon and Heroic Literature', en *The Battle of Maldon AD 991*, ed. Donald Scraggs (Oxford: Basil Blackwell con The Manchester Centre for Anglo-Saxon Studies), pp. 196-207.
- GAISSER, Julia Haig, 1970. 'A Structural Analysis of the Digressions in the *Iliad* and the *Odyssey*', *Harvard Studies in Classical Philology*, 73: 1-43.
- GWARA, Joseph J., 1987. 'The Heroic Vision of the *Carmen Campidoctoris*', *Mittellateinisches Jahrbuch*, 22: 197-211.
- HABER, Tom Burns, 1931. *A Comparative Study of the 'Beowulf' and the 'Aeneid'* (Princeton: UP).
- HART, Thomas R., 1977. 'Characterization and Plot Structure in the *Poema de Mio Cid*', en Deyerdmond 1977a: 63-72.
- HATTO, A. T., trad., 1965. *The Nibelungenlied*, Penguin Classics, L137 (Harmondsworth: Penguin Books).
- , 1989. 'Towards an Anatomy of Heroic and Epic Poetry', en *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, II: *Characteristics and Techniques*, ed. J. B. Hainsworth & A. T. Hatto, Publications of the Modern Humanities Research Association, 13.2 (London: Modern Humanities Research Association), pp. 145-306.
- HAYMES, Edward R., 1986. *The 'Nibelungenlied': History and Interpretation* (Urbana: Univ. of Illinois Press).
- HOOK, David, 1993. 'Digenis Akrites and the Old Spanish Epics', en Beaton & Ricks 1993: 73-85.
- , & Antonia LONG, 1999. 'Reflexiones sobre la estructura de las *Mocedades de Rodrigo*', en Bailey 1999: 53-67.
- HUNT, Tony, 1973. 'The Structure of Medieval Narrative', *Journal of European Studies*, 3: 295-328.
- JACKSON, Kenneth Hurlstone, 1964. *The Oldest Irish Tradition: A Window on the Iron Age*, The Rede Lecture 1964 (Cambridge: UP).
- , trad., 1969. *The 'Gododdin': The Oldest Scottish Poem* (Edinburgh: UP; Chicago: Aldine). Reimpr. 1978.
- JEFFREYS, Elizabeth, ed. & trad., 1998. 'Digenis Akritas': *The Grottaferrata and Escorial Versions*, Cambridge Medieval Classics, 7 (Cambridge: UP).
- KELLER, J. P., 1957. 'The Structure of the *Poema de Fernán González*', *Hispanic Review*, 25: 235-46.
- , 1990. *The Poet's Myth of Fernán González* (Potomac, MD: Scripta Humanistica).
- KELLY, Patricia, 1992. 'The *Táin* as Literature', en Mallory 1992a: 69-102.
- KINSELLA, Thomas, trad., 1970. *The Táin*, con ilustr. de Louis le Brocqy, 2.^a ed. (London: Oxford UP).
- KOCH, John Thomas, ed. & trad., 1997. *The 'Gododdin' of Aneirin: Text and Context from Dark-Age North Britain* (Cardiff: Univ. of Wales Press; Andover, MA: Celtic Studies Publications).
- KOLJEVIĆ, Svetozar, 1980. *The Epic in the Making* (Oxford: Clarendon Press).
- KRAPPE, Alexander Haggerty, 1924. 'The *Cantar de los Infantes de Lara* and the *Chanson de Roland*', *Neuphilologisches Mitteilungen*, 25: 15-24.
- LEYERLE, John, 1967-68. 'The Interlace Structure of *Beowulf*', *University of Toronto Quarterly*, 37: 1-17.
- LORD, Albert B., 1954. 'Notes on *Digenis Akritas* and Serbo-Croatian Epic', *Harvard Slavic Studies*, 2: 375-83. Reimpr. en Lord 1991: 186-94.
- , 1960. *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24 (Cambridge, MA: Harvard UP).

- , 1965. 'Beowulf and Odysseus', en *Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun* (New York: New York UP), pp. 86-92. Reimpr. en Lord 1991: 133-39.
- , 1980. 'Interlocking Mythic Patterns in *Beowulf*', en *Old English Literature in Context: Ten Essays*, ed. John D. Niles (Cambridge: D. S. Brewer), pp. 137-42. Reimpr. en Lord 1991: 140-46.
- , 1991. *Epic Singers and Oral Tradition* (Ithaca: Cornell UP).
- MCNAMEE, M. B., 1960. 'Beowulf: An Allegory of Salvation?', *Journal of English and Germanic Philology*, 59: 190-207.
- MACRAE-GIBSON, O. D., 1970a. 'How Historical Is *The Battle of Maldon*?', *Medium Aevum*, 39: 89-107.
- , 1970b. 'Maldon: The Literary Structure of the Later Part', *Neuphilologische Mitteilungen*, 71: 192-96.
- MAETH, Russell, 1990. 'The Tale of Zhou Chu: An Early Medieval Sino-Tibetan Precursor of *Beowulf*?', en *Studies on Asia and Africa from Latin America* (México: Colegio de México), pp. 59-70.
- MALLORY, J. P., ed., 1992a. *Aspects of the 'Táin'* (Belfast: December Publications).
- , 1992b. 'The World of *Cú Chulainn*: The Archaeology of *Táin Bó Cúailnge*', en Mallory 1992a: 103-59.
- MARTIN, June Hall, 1971. Reseña de Dorfman 1969, *Comparative Literature*, 23: 362-65.
- MARTINO, Adriana Beatriz, 1986. 'Mío Cid y *Digheñis Akritas* en la tradición juglaresca: aportes para una comparación', en *La juglaresca: Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6), pp. 191-213.
- MARY FRANCES, Sister, 1966. 'Architectonic Symmetry as a Principle of Structure in the *Nibelungenlied*', *Germanic Review*, 41: 157-69.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed., 1913. *Poema de Mio Cid*, Clásicos Castellanos, 24 (Madrid: La Lectura).
- , 1958. 'Mitología en el *Poema del Cid*', en *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer* (Bern: Francke), pp. 331-34. Reimpr. en Menéndez Pidal 1963: 179-86.
- , 1961. 'Dos poetas en el *Cantar de Mio Cid*', *Romania*, 82: 145-200. Reimpr. en Menéndez Pidal 1963: 107-62.
- , 1963. *En torno al 'Poema del Cid'* (Barcelona: Edhasa).
- , & Juan Carlos CONDE, ed., 1999. *Cantar de Mio Cid*, prol. Martín de Riquer, trad. Alfonso Reyes, Col. Austral, 20 (Madrid: Espasa-Calpe).
- , et al., ed., 1951. *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica & CSIC).
- MICHAEL, Ian, ed., 1978. *Poema de Mio Cid*, Clásicos Castalia, 75, 2ª ed. (Madrid: Castalia).
- MOLHO, Maurice, 1981. 'Inversión y engaste de inversión: notas sobre la estructura del *Cantar de Mio Cid*', en *Organizaciones textuales (textos hispánicos): Actas del III Simposio del Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse, mayo de 1980)*, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail: Travaux de l'Université, 16 (Toulouse: Université; Madrid: Universidad Complutense & UNED), pp. 193-208.
- MONTANER, Alberto, ed., 1993. *Cantar de Mio Cid*, Biblioteca Clásica, 1 (Barcelona: Crítica).
- MONTEVERDI, Angelo, 1934. 'Il cantare degli Infanti di Salas', *Studi Medievali*, ns, 7: 113-50.
- MONTGOMERY, Thomas, 1998. *Medieval Spanish Epic: Mythic Roots and Ritual Language* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press).
- , 1999. 'Las Mocedades y el *Táin Bó Cúailnge*', en Bailey 1999: 37-52.
- MONTORO, Adrián G., 1974. 'La épica medieval española y la "estructura trifuncional" de los indoeuropeos', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 95: 554-71.
- MOWATT, D. G., & Hugh SACKER, 1967. *The 'Nibelungenlied': An Interpretative Commentary* (Toronto: Univ. of Toronto Press).
- NILES, John D., 1973. 'Ring-Composition in *La Chanson de Roland* and *La Chançon de Willame*', *Olifant*, 1.2: 4-12. Revisado en su 'Beowulf': *The Poem and its Tradition* (Cambridge, MA: Harvard UP), pp. 153-62 & 291-94.
- Ó HÚIGINN, Ruairí, 1992. 'The Background and Development of *Táin Bó Cúailnge*', en Mallory 1992a: 29-67.
- ORDUNA, Germán, 1974. 'El "Cantar de las bodas": las técnicas de estructura y la intervención de los dos juglares en el *Poema de Mio Cid*', en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, II (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal & Gredos), pp. 411-31.
- PATTISON, D. G., 1993. 'How Many "Cantares" Are There in the *Poema de Mio Cid*?', *Modern Language Review*, 88: 337-42.
- PAVLOVIĆ, Milija, 2000. 'The Three Aspects of Honour in the *Poema de mio Cid*', en *Textos épicos castellanos: problemas de edición y crítica*, ed. David G. Pattison, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 20 (London: Department

- of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College), pp. 99-115.
- POWELL, Brian, 1996. 'The *Cantar del rey don Sancho y cerco de Zamora* and the *Poema de mio Cid*', en 'Al que en buen hora nacio': *Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*, ed. Brian Powell & Geoffrey West, Hispanic Studies TRAC, 12 (Liverpool: University Press & Modern Humanities Research Association), pp. 147-60.
- RIANO RODRÍGUEZ, Timoteo, & María del Carmen GUTIÉRREZ AJA, ed. & trad., 1998. *Cantar de Mío Cid* (Burgos: Diputación Provincial).
- RICHTHOFEN, Erich von, 1954. *Estudios épicos medievales*, trad. José Pérez Riesco, BRH, 2. 14 (Madrid: Gredos).
- , 1970. *Nuevos estudios épicos medievales*, trad. Beatriz Romero, BRH, 2. 138 (Madrid: Gredos).
- , 1972. *Tradicionalismo épico-novelesco* (Barcelona: Planeta).
- RICKS, David, ed., 1990. *Byzantine Heroic Poetry* (Bristol: Bristol Classical Press; New Rochelle, NY: Aristide D. Karatzas).
- , 1993. 'Digenes Akrites as Literature', en Beaton & Ricks 1993: 171-85.
- RIQUEUR, Martín de, 1999. 'Prólogo', en Menéndez Pidal & Conde 1999: 13-31.
- ROMANYK, Tamara, 1990. 'The Heroic Ethos in the *Slovo o polku Igoreve*: A Comparative Study in the Light of Early Western European Epic', tesis doctoral (Univ. of London, School of Slavonic and East European Studies).
- RYDING, William W., 1971. *Structure in Medieval Narrative*, De Proprietatibus Litterarum: Series Maior, 12 (The Hague: Mouton).
- SASSON, Jack M., 1972. 'Some Literary Motifs in the Composition of the Gilgamesh Epic', *Studies in Philology*, 69: 259-79.
- SCHWAB, Ute, 1993. 'The Battle of Maldon: A Memorial Poem', en Cooper 1993: 63-85.
- SCRAGG, D. G., 1993. 'The Battle of Maldon: Fact or Fiction?', en Cooper 1993: 19-31.
- SHIPPEY, Thomas Alan, 1969. 'The Fairy-Tale Structure of *Beowulf*', *Notes and Queries*, ns, 16: 2-11.
- SISAM, Kenneth, 1965. *The Structure of 'Beowulf'* (Oxford: Clarendon Press).
- SÜMER, Faruk, Ahmet E. UYSAL, & Warren S. WALKER, trad., 1973. 'The Book of Dede Korkut': *A Turkish Epic* (Austin: Univ. of Texas Press).
- SZARMACH, Paul E., 1993. 'The (Sub-)Genre of *The Battle of Maldon*', en Cooper 1993: 43-61.
- TOLKIEN, J. R. R., 1936. 'Beowulf: The Monsters and the Critics', *Proceedings of the British Academy*, 22: 245-95.
- VINAVER, Eugène, 1971. *The Rise of Romance* (Oxford: Clarendon Press).
- VIVIAN, Katharine, trad., 1977. *The Knight in Panther Skin* (London: The Folio Society).
- WEBBER, Ruth House, 1987. 'Towards the Morphology of the Romance Epic', en *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*, ed. Hans-Erich Keller, *Studies in Medieval Culture*, 24 (Kalamazoo: Medieval Institute Publications), pp. 1-9.
- , 1991. 'The Spanish Epic in the Context of the Medieval European Epic', en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, IV (Barcelona: Quaderns Crema), pp. 333-44.
- WHITEHEAD, F., ed., 1946. *La Chanson de Roland* (Oxford: Basil Blackwell). 1ª ed., 1942.
- WHITELOCK, Dorothy, 1958. *The Audience of 'Beowulf'*, 2ª ed. (Oxford: Clarendon Press). 1ª ed. 1950.
- WOODS, William S., 1950. 'The Symbolic Structure of *La Chanson de Roland*', *Publications of the Modern Language Association*, 65: 1247-62.
- WRIGHT, Roger, 1979. 'The First Poem on the Cid: The *Carmen Campi Doctoris*', en *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, II, ed. Francis Cairns, ARCA, 3 (Liverpool: Francis Cairns), pp. 213-48.
- ZADERENKO, Irene, 1998. *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el 'Poema de Mio Cid'*, *Poetria Nova*, 5 (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá).
- ZENKOVSKY, Serge A., et al., trad., 1974. *Medieval Russia's Epics, Chronicles, and Tales*, 2ª ed. (New York: E. P. Dutton).