

# HACIA UN CONCEPTO DE TIEMPO EN EL ROMANCERO VIEJO CASTELLANO

Maximiliano A. SOLER BISTUÉ  
*SECRET (CONICET) - Universidad de Buenos Aires*

*Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus peut-être;  
quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent  
est beaucoup plus essentiel qu'eux deux.*

Marcel Proust

*El cavallero non avía de tener el calendario  
en la çinta sinon el espada.*

Sentencia de la fazaña 7 incluida en la colección  
de fazañas que cierra el manuscrito 431  
de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>1</sup>.

## 1. INTRODUCCIÓN

Ya en 1980 Reyna Pastor había señalado, desde una perspectiva histórica, que «los cambios operados en la conciencia colectiva de la clase nobiliaria conllevaron un cambio en la noción temporal, en la idea del tiempo»<sup>2</sup>. Esta observación, ateniende en rigor a las relaciones existentes entre las estructuras de parentesco y las políticas que se traducen en el establecimiento del linaje nobiliario, no encuentra mayor desarrollo en el trabajo de Pastor que enfoca su estudio en el seno de la comunidad rural campesina en la Castilla medieval. Philip Bennett señala, por su parte, la estrecha relación entre epopeya, historia y genealogía en la Francia del siglo XII y analiza especialmente el modo en que el proyecto historiográfico se convierte en proyecto genealógico destinado a crear una ascendencia sobrenatural al regente<sup>3</sup>, y es en este punto donde puede observarse un particular concepto de temporalidad dado que el decurso de la historia se sobreimprime

---

<sup>1</sup> Este testimonio data de fines del siglo XIV y contiene, entre otros textos jurídicos, el *Libro de los fueros de Castiella*, el *Pseudo Ordenamiento de Nájera II* y las *Devysas que han los señores en sus vasallos* además de la colección mencionada.

<sup>2</sup> Reyna Pastor, *Resistencias y luchas campesinas en la época del crecimiento y consolidación de la formación feudal. Castilla y León, siglos X-XIII*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 37.

<sup>3</sup> Philip E. Bennet, «Épopée, historiographie, généalogie», en *Les chansons de geste. Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals, pour l'Étude des Épopées Romanes*, Carlos Alvar y Juan Paredes (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 9-38. Cita en p. 22.

en la labor historiográfica a la historia de un linaje. En este sentido, es necesario concebir el tiempo tal y como señala Georges Martin, como un factor estructurante de representaciones de acontecimientos, factor que resulta ser, de hecho, una *intervención* del tiempo según tipos semióticamente caracterizables de realizaciones narrativas al punto tal que el acontecimiento puede ser concebido como una *función del tiempo*<sup>4</sup>. De este modo, será en el orden y articulación de los acontecimientos, es decir, en la configuración narrativa del relato, donde Martin identifique esta «intervención del tiempo». Por otra parte, Paul Zumthor distingue el empleo de los tiempos y formas verbales como uno de los ejes fundamentales del texto medieval en los que operan «energías que rara vez éste designa de forma explícita»<sup>5</sup>, y destaca especialmente «los juegos de enmascaramiento o de perspectiva que permite» con el consecuente efecto de difuminar la profundidad temporal del relato<sup>6</sup>. La dimensión y la importancia de esta problemática ha sido percibida por estos estudiosos incluso al abordar otras áreas de estudio. Atendiendo, entonces, a estos enfoques teóricos sobre la idea de tiempo en la Edad Media, una lectura atenta al particular uso de los tiempos verbales en el Romancero Viejo y las consecuencias en la configuración de un concepto específico de temporalidad en algunos romances nos llevará a poner en contacto la poética medieval con la idiosincrasia nobiliaria castellana en la Baja Edad Media castellana.

## 2. BREVE PANORAMA CRÍTICO

La crítica ha observado en numerosas ocasiones el particular uso de los tiempos verbales en el Romancero Viejo. Ya Leo Spitzer había señalado en un artículo de 1945 que la combinación de tiempos verbales en el Romancero producía un efecto de cortesía que daba una impronta única a este género que se avenía bien tanto con un halo histórico que permanecía inalterado como con una búsqueda estética propia. Dice en su estudio que el romance «Abenámar»:

... es, además de una obra de arte inmortal, un documento histórico imperecedero, o, mejor dicho, un documento histórico que aparece en forma artística. El romance es historia que llega a ser arte, estrechamiento histórico hecho beldad<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Georges Martin, «Temporalités. Trois logiques temporelles du récit historique médiévale», en su *Histoires de l'Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero*, Paris, Klincksieck (Annexes des *Cahiers de linguistique Hispanique Médiévale*, 11), 1997a, pp. 57-68; cita en p. 57.

<sup>5</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 252.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>7</sup> Leo Spitzer, «El romance de Abenámar» [1945], en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 119-145. Cita en p. 126.

Siguiendo algunos de estos planteos pero en otra dirección, Stephen Gilman ha llegado a proponer que el Romancero es precisamente un lenguaje poético atemporal sin relación alguna con el lenguaje coloquial<sup>8</sup>. En este sentido, en el Romancero los morfemas verbales asociados con el ordenamiento temporal (aspecto y modo) pierden toda referencia a la *consecutio temporum*. Así, esta manipulación de las formas verbales expresaría no una simple combinación de tiempos verbales, sino un abandono del tiempo en sí<sup>9</sup>. Esta hipótesis tiene, sin embargo, dos puntos no del todo convincentes. En primer lugar, no explica por qué ocurren ni qué efecto tienen estas combinaciones en el Romancero. Además, y estrechamente relacionado con el primer punto, no da cuenta del rol de la audiencia en la puesta en acto de la obra artística. El análisis del particular manejo de las formas verbales en nuestro trabajo procura destacar, en cambio, una concepción de la temporalidad que es propia de una época y que se realiza en una forma concreta, el romance, concepción que, como ya ha notado la mayor parte de la crítica, nos es radicalmente ajena. Lejos de abandonarlo, el romance *configura* el tiempo de una manera específica a partir de la materia verbal.

Joseph Szertics, por su parte, ha comentado que estas variaciones verbales a menudo agregan una nota «lírica y pintoresca» a la descripción<sup>10</sup>. Su trabajo se ha centrado en una descripción detallada de la función de las formas verbales en el Romancero Viejo y ha reforzado sus hipótesis con una clasificación estadística de las ocurrencias de las formas verbales a partir de las rimas asonantes en un trabajo posterior<sup>11</sup>. Szertics intenta describir el uso de cada tiempo y los tres tiempos clave: presente, pretérito perfecto simple e imperfecto; y otros tiempos. Lo interesante de esta propuesta es que centra su interés en las combinaciones temporales y concluye, a partir del análisis estadístico, que cada tiempo del verbo se sitúa siempre en el contexto inmediato de otros tiempos. El sólido planteo de Szertics tiene, sin embargo, algunos aspectos discutibles: en principio, al perseguir uno a uno los tiempos y sus combinaciones, la clasificación desarticula los pasajes (narrativos o no) y se pierde la referencia del esquema verbal completo de cada romance o episodio en provecho de su conclusión final: la dependencia de determinadas formas verbales de la estructura que ofrece la rima asonantada. Szertics ha relativizado algunas de las conclusiones presentadas en 1967 en *Tiempo y verbo en el Romancero* en «Tiempo verbal y asonancia en el Romancero Viejo» de 1980:

<sup>8</sup> Stephen Gilman, 1972. «On 'Romancero' as a poetic language», en *Homenaje a Calsalduero: crítica y poesía*, Rízel Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano (eds.), Madrid, Gredos, pp. 151-160.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>10</sup> Joseph Szertics, *Tiempo y verbo en el Romancero Viejo*, Madrid, Gredos, 1967, p. 50.

<sup>11</sup> Joseph Szertics, «Tiempo verbal y asonancia en el Romancero Viejo», en *Homenaje a Don Agapito Rey*, Joseph Roca-Pons (ed.), Bloomington, Indiana University, 1980.

Ahora bien, la asonancia produce también numerosas irregularidades, entre ellas también rípos, en el uso de los tiempos, y, por tanto, permite explicar muchos casos individuales. No obstante, cuando su influjo coincide con matices estilísticos delicados, como, por ejemplo, en el famoso *Romance de Abenámár*, entonces la asonancia ofrece únicamente una solución posible, pero de ningún modo satisfactoria. Aparte de eso, muchas irregularidades temporales se sitúan fuera de la rima. Por esta razón es preciso tomar en cuenta también otros factores como el carácter del romance, la busca de variedad, el metro, el significado y la cualidad de la acción verbal y, ante todo, razones estilísticas, para explicar un fenómeno tan complejo como el uso y la alternancia de los tiempos verbales en el *Romancero Viejo*<sup>12</sup>.

Las críticas más agudas a Szertics provienen de Jean Claude Chevalier, que propone un principio de *stasis* e *interstasis* para el abordaje del esquema verbal del *Romancero Viejo*<sup>13</sup>. En los romances nos encontramos, sostiene Chevalier, frente a un esquema simple: una pieza que propone, sobre una extensión histórica variable, pero no puntual, una serie de cuadros separados por cierto transcurso temporal. Desde un punto de vista formal, el romance presenta un movimiento continuo que se ve interrumpido por las *stasis*. Las *stasis* se dan en presente y en imperfecto, mientras que las *interstasis* se dan en pretérito perfecto que es «le véhicule qui me fait traverser les instants»<sup>14</sup>. Ensayo, además, una definición de romance en estos términos: el romance es «l'inscription dans un mouvement général d'unités fixes où se déploient à leur tour des mouvements internes»<sup>15</sup>. Él mismo califica esta interpretación de estilística<sup>16</sup>, en oposición a los intentos por parte de Menéndez Pidal, Spitzer, Vossler, Pfandl y el propio Szertics de encontrar un origen lingüístico a lo que no es sino una característica específica del *Romancero Tradicional*<sup>17</sup>. Otro punto sugerente de esta hipótesis es que en el análisis de las particulares combinaciones temporales que se dan en el *Romancero* (en el pasaje del presente del indicativo al imperfecto y la vuelta al presente en cada *stasis*) Chevalier intenta poner de manifiesto la acción a la que se sometía al público, haciéndolo intervenir, sin declararlo explícitamente, en el examen de la obra y de la materia histórica<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>13</sup> Jean-Claude Chevalier, «Architecture temporelle du *Romancero tradicional*», *Bulletin Hispanique*, 73.1-2 (1971), pp. 50-103.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 93: «Le péché de tous ces essais est à peu près le même. Il est de chercher dans la langue d'une époque (...) la raison de ce qui n'appartient qu'à un seul: le *romance*. Plus simplement: de vouloir trouver une origine *linguistique* à ce qui n'est que *stylistique*.» Bastardillas en el original.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 82.

Louise Mirrer sostiene, por su parte, que la combinación y la alternancia entre imperfecto y presente en el diálogo contribuye a la focalización de la audiencia en determinados planos descritos, es decir, que esta «maniobra verbal inusual» (*unusual verbal maneuvering*) despliega una serie de dispositivos que guían a la audiencia a lo largo de las situaciones desarrolladas<sup>19</sup>. Esta «manipulación verbal» (*verbal manipulation*) en el Romancero, continúa Mirrer, no puede ser considerada sin una referencia a la peculiar función comunicativa de la tradición<sup>20</sup>. El lenguaje del Romancero, según Mirrer, no es atemporal, sino, por el contrario, un sistema de comunicación que realiza un *uso idiosincrásico* de las distinciones temporales y aspectuales<sup>21</sup>. Esta última consideración será de crucial importancia en nuestro análisis de los textos.

Los planteos de Chevalier y Mirrer nos han llevado a considerar el uso de los verbos y en particular la combinación entre el presente del indicativo y otras formas de pretérito (en ocasiones, también en modo subjuntivo) como una particularidad del estilo del Romancero que hace, por un lado, a procedimientos técnicos concretos en el manejo del material (en este caso, las formas verbales) y, por otro, al fenómeno de recepción, instancia fundamental en el Romancero, en el que esta combinación de formas verbales provoca un efecto de *actualización*, es decir, acerca el plano del enunciado al plano de la enunciación. Considerando estas hipótesis, pasaré al análisis de las formas verbales de tres romances: «La jura de Santa Gadea», «Cabalga Diego Laínez» y «El Cid en las cortes», romance este último que narra (o complementa si se quiere) un episodio presente en el *Poema de mio Cid*, el de las Cortes de Toledo. Mantendremos en suspenso, por el momento, cualquier marco teórico que pueda restringir nuestro abordaje en provecho de un análisis textual para ver qué es lo que efectivamente ocurre en los romances mencionados, atendiendo especialmente a la forma *romance* en tanto fenómeno discursivo y describiendo en cada caso de qué modo opera la combinación y alternancia de las formas verbales.

### 3. EL TIEMPO DEL TEXTO. LA VOZ DEL RELATO

#### 3.1. *Un cuadro del pasado*

«La jura de Santa Gadea»<sup>22</sup> responde en términos generales a la estructura narrativa de *romance-escena* estipulada por Menéndez

<sup>19</sup> Louise Mirrer, «The Characteristic Patterning of 'Romancero' Language: Some Notes on Tense and Aspect in the 'Romances viejos'», *Hispanic Review*, 55: 4 (1987), pp. 441-461.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 443.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 444.

<sup>22</sup> El romance ha llegado en tres versiones. Hemos trabajado con la más extensa que es también la más antigua y la que reproduce Paloma Díaz-Mas en su edición, procedente de un manuscrito de la British Library, de principios del siglo XVI o fines del XV. Cito, para este y todos los romances analizados, según la edición de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994.

Pidal<sup>23</sup>: un comienzo *in medias res* de la acción y la alusión a un contexto que el receptor debe reponer. La voz narrativa forma el marco de un diálogo entre los distintos personajes del romance dentro del cual se desarrollará la acción: de los quince versos en los que interviene la voz narrativa en todo el romance, sólo dos se encuentran mediando instancias dialogales (vv. 20 y 23) y uno de ellos contiene una fórmula («bien oiréis lo que ha hablado»).

Toda la tensión dramática, en cambio, está puesta en el diálogo entre un joven Rodrigo y el rey Alfonso VI y el punto culminante se da en las altivas palabras del Cid en el verso 32: «Tú me destierras por uno, / yo me destierro por cuatro». El discurso directo de estos personajes domina el romance y sólo dieciocho de las cincuenta y dos formas verbales conjugadas (un 34%) corresponden a la voz narrativa. Las formas de aspecto perfectivo, tanto simples (*halló, respondió*) como compuestas (*ha otorgado, ha hablado*) tienen en este caso dos funciones muy concretas. Por un lado, señalan el punto de conflicto entre los personajes, el nudo narrativo del relato: en un primer momento, la comprometedora pregunta de Rodrigo que indaga acerca de la participación de Alfonso VI en la muerte de su hermano Sancho (*halló*, v. 3). Luego, inmediatamente después, la negativa del rey de responder a las juras (*ha otorgado*, v. 4). También introducen el parlamento de los actores en cuestión, promediando exactamente el romance en los versos 20 y 24 (*ha hablado* y *respondió*). El verso 20, precisamente, incluye la única forma de futuro, la interpelación directa al público (*bien oiréis*), llamando la atención sobre las palabras del rey Alfonso pero dividiendo también el romance en dos partes prácticamente iguales. De carácter formular, este procedimiento se encuentra también en otros romances y textos épicos, como veremos en los casos de «Cabalga Diego Laínez» y, potenciado, en «El Cid en las cortes».

De este modo, el romance queda perfectamente dividido a partir de los aspectos perfectivos y el episodio queda enmarcado en dos *stasis*, siguiendo el planteo de Chevalier, de presente e imperfecto: la primera introduce abruptamente el relato con dos formas de presente (*jura, toma*), mientras que la segunda diluye la acción narrativa a partir de la combinación de cinco formas en presente y cinco en pretérito imperfecto conformando una suerte de cuadro o escena que describe a la distancia el alejamiento del Cid y sus hombres. Aquí también, presente e imperfecto se disponen para marcar otro plano en la acción que define asimismo otro plano temporal. La particularidad en la combinación se hace notoria en los cuatro versos finales:

con él <i>van</i> cien caballeros,	todos <i>eran</i> hijos de algo
38 los unos <i>iban</i> a mula	y los otros a caballo.

<sup>23</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Por una ribera arriba                    al Cid *van acompañando*;  
40 *acompañándolo iban*                    mientras él *iba cazando*<sup>24</sup>.

El verso 37 no presenta una particularidad en el tratamiento de las formas verbales que se hace notoria en los versos 39-40 a partir de la yuxtaposición (casi en una anadiplosis) de dos formas perifrásticas del mismo verbo, *acompañar*, una en presente seguida de otra en pretérito imperfecto. Se ve, en efecto, que, como señala Miguel Ángel Garrido Gallardo, «el relato en presente se asimila estilísticamente a la serie de imperfectos, perdiendo como ella (frente a la serie de pasados simples) capacidad de articulación temporal y adaptándose mejor a la presentación de una escena»<sup>25</sup>. Sin embargo, la combinación que se da hacia el final del romance tiende a borrar la diferencia estilística señalada por el crítico español entre estos tiempos verbales: el efecto de *presencia* y el tono de *recuerdo* implicados en la correlación aspectiva imperfecto-perfecto simple y propios de la narración en imperfecto se funden en el *discurso monoplano* propio de la narración en presente<sup>26</sup>.

La voz narrativa, relegada a los márgenes de la acción propiamente dicha, conforma, de este modo, el marco y se excluye casi por completo del relato del episodio particular –a excepción de la única interpelación al receptor (v. 20) y de un verbo de decir (v. 23). La combinación entre presente e imperfecto que se da en este marco proporciona asimismo un cuadro estático en el que se colocan los personajes que cobrarán vida en otro plano del relato y de la historia cuyas minucias y detalles quedarán en boca de los mismos. El discurso corporiza la historia y nos coloca de este modo *en presencia del recuerdo*.

### 3.2. Reelaboración del pasado y proyección ideológica

El caso de «Cabalga Diego Laínez»<sup>27</sup> es algo más complejo y se asemeja en mayor medida, a partir de la disposición de los tiempos verbales, a «El Cid en las cortes». Este romance ha sido estudiado en detalle por Georges Martin que propone un acercamiento al terreno ideológico que permita situarlo en el profundo debate ideológico instaurado en el seno de la epopeya castellana<sup>28</sup>. Por el momento,

<sup>24</sup> Citaré en todos los casos la edición de Paloma Díaz-Mas, *op. cit.*

<sup>25</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, «La narración en presente (Notas sobre el tiempo verbal del relato en español)», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez (eds.), vol. 1, 1983, pp. 577-586; cita en p. 586.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 586.

<sup>27</sup> Díaz-Mas nos informa del éxito editorial de que gozó este romance, conociendo numerosas ediciones en cancioneros y pliegos sueltos. La versión que recoge Díaz-Mas es la del *Cancionero de romances* s.a.

<sup>28</sup> Georges Martin, «Un romance (Cauvalga diego Laynez)», en su *Histoires de l'Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero*, Paris, Klincksieck (Annexes des Cahiers de

baste con señalar, para no adelantar las conclusiones, que encontramos aquí una presencia mucho mayor de la voz narrativa que en el romance anterior: treinta y siete de las cincuenta y ocho formas verbales conjugadas (un 64%) no están incluidas en el discurso directo. Aquí, a diferencia de «El Cid en las cortes» pero al igual que en «La jura de Santa Gadea», un presente introduce abruptamente el tema y sigue luego con un imperfecto del indicativo. La diferencia notable con este último es precisamente el carácter protagónico que adquiere el presente del indicativo: catorce de las treinta y ocho formas verbales conjugadas de la voz narrativa (un 37% de las mismas y un 24% del total de las formas verbales en el romance). Asimismo, el romance abre (v. 1 *cabalga*) y cierra (v. 43 *vuelven*) con presentes del indicativo. Sigue, a partir del verso tres, la descripción de un joven Rodrigo Díaz que, como en «El Cid en las cortes», combina de un modo particular el presente y el pretérito imperfecto (vv. 3-10):

Cabalga Diego Láinez	al buen rey besar la mano;
consigo se los llevaba	los trecientos hijos dalgo,
entr'ellos iba Rodrigo	el soberbio castellano.

Se introduce esta descripción con un imperfecto (*iba*) que alude a Rodrigo, luego siguen dos formas en presente (*cabalgan*, *visten*) del indicativo que centran la atención del oyente o lector en el aparejo de la mesnada que contrasta, manteniendo un presente del indicativo (*va*), con la armadura de Rodrigo. A partir del verso siguiente, las formas conjugadas desaparecen por completo y dejan su lugar primero a un participio y luego a una enumeración que prosigue la descripción hasta el verso diez, momento culminante en el que se focaliza en el punto más alto y distintivo de todo el conjunto, el bonete colorado:

Todos <i>cabalgan</i> a mula	sólo Rodrigo a caballo;
5 todos <i>visten</i> oro y seda,	Rodrigo <i>va</i> bien armado;
todos espadas ceñidas,	Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas,	Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos	Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos,	Rodrigo casco afilado
10 y encima del casco <i>lleva</i>	un bonete colorado.

Se retoma aquí el presente del indicativo para individualizar y resaltar, en un verso entero, la figura de Rodrigo en contraste en distintos niveles –sintáctico, semántico– con la mesnada que lo acompaña.

---

*linguistique Hispanique Médiévale*, 11), 1997b, pp. 233-267. Será objeto de este estudio «approcher, par l'étude de quelques grands systèmes lexicaux et narratologiques sur quoi s'articule le corpus épique castillan, le terrain idéologique où se constitue le romance». «[C]ette approche devrait permettre de situer le romance dans le profond débat idéologique instauré par eux au sein de l'épopée castillane». *Op. cit.*, p. 234.



Podemos distinguir una primera sección introductoria dominada por la voz narrativa y dividida en una primera parte de tres versos que introduce el tema general del romance y luego una presentación de los personajes y del protagonista en los siete versos siguientes.

Las dos formas de pretéritos compuestos (*llegados son* y *han encontrado*) introducen una segunda sección, de los versos 11 a 24, que conforma otra escena: la llegada a la corte y el enfrentamiento de Rodrigo con los cortesanos en la que la voz narrativa comienza a perder terreno frente a las intervenciones de los protagonistas. En este cuadro, se destacan en presente del indicativo las murmuraciones de los cortesanos (*van razonando, dicen, van preguntando*) que componen el fondo sobre el cual se imprime la reacción del joven Ruy Díaz, primero en imperfecto del subjuntivo (*oyera*) y luego, puntualmente, con dos pretéritos perfectos compuestos (*ha mirado, ha hablado*) que realzan su respuesta: un desafío y una verdadera provocación que desoye el orden que impone la presencia del rey. La voz narrativa presenta en primer plano el conflicto entre el héroe y la autoridad y utiliza para ello precisamente dos tiempos pretéritos de aspecto perfectivo y vuelve a aparecer en el verso 21 en presente del indicativo para dar fin a la primera parte de esta secuencia semi-autónoma: las murmuraciones de la corte y el desafío de Rodrigo. La voz narrativa retoma el relato en el verso 22 para dar lugar a una tercera sección que dramatizará no ya el enfrentamiento de Rodrigo con el grupo indefinido de los cortesanos sino el enfrentamiento directo con su padre. Esta sección no concluye abruptamente sino que da lugar a una cuarta, el enfrentamiento de Rodrigo con el rey, que responde a una lógica de intensificación de la acción dramática y del conflicto narrativo. La disposición de las secciones podría describirse del siguiente modo:

- 0) Introducción (vv. 1-3);
- 1) héroe vs. mesnada (sección primera, vv. 4-10);
- 2) noble vs. cortesanos (sección segunda, vv. 11-21);
- 3) hijo vs. padre (sección tercera, vv. 22-26);
- 4) vasallo vs. rey (sección cuarta, vv. 27-39).
- 5) Cierre (vv. 40-43).

En cada una de estas secciones la voz narrativa, a diferencia de lo que sucedía en «La jura de Santa Gadea», vuelve a retomar el relato mediante distintos procedimientos. En primer lugar, el pasaje de la primera a la segunda sección se da mediante un pretérito perfecto compuesto —una *interstasis*, en términos de Chevalier. Para el pasaje de la segunda a la tercera se recurre además a una fórmula que articula ambas secciones e introduce el parlamento del padre de Rodrigo. Estas palabras del padre (vv. 25-26) anunciadas por la fórmula del verso 24 («Entonces habló su padre, / *bien oiréis lo que ha hablado*»)

desplazan el enfrentamiento hacia un conflicto mayor con el rey. En efecto, la voz narrativa vuelve a tomar el relato en el verso 27 en el que se incluyen dos formas verbales conjugadas en pretérito perfecto (*oyó, sintióse*) que articulan definitivamente la tercera y la cuarta sección que prosigue en el verso 28 con formas verbales en presente del indicativo, esta vez, nótese, introduciendo la respuesta de Rodrigo a Diego Laínez (*responde, son*). En el verso 31 la voz narrativa retoma el relato, y esta vez incluye un verbo en pretérito imperfecto del indicativo (*apeaba*) cuyo aspecto durativo indica, sin embargo, una «suspensión», en términos subjetivos, del decurso de la acción, paradoja ya observada por Chevalier:

[J]e crois découvrir une paradoxe: des formes (présent, imparfait) qui dans leurs emplois les plus ordinaires ont charge, en raison de leur hétérogénéité de constitution, d'exprimer la "durée" sont les mêmes qui, dans le temps chronométrable de l'histoire, ne m'impriment aucun déplacement, ne me communiquent aucune impulsion. À cet égard, sont des machines "à faire du sur-place"<sup>29</sup>.

La descripción a partir del imperfecto de una acción puntual y terminada en el pasado como, en este caso, la de apearse del caballo connota en la lógica narrativa que propone el romance una gradación –si no una ruptura– dentro de la intensificación del conflicto:

Ya se <i>apeaba</i> Rodrigo	para al rey besar la mano;
Al hincar de la rodilla	el estoque se <i>ha arrancado</i> .
<i>Espantóse</i> d'esto el rey	y dijo como turbado: (vv. 31-33)

En el verso 31, la progresión narrativa pareciera detenerse y Rodrigo, claudicar. Esta suspensión del decurso del tiempo implicada en el aspecto verbal incide en la percepción no cronometrable y subjetiva de la acción. Como señala Chevalier en el fragmento citado, el imperfecto *apeaba* retiene el impulso, la dinámica de la acción. Lo llamativo, por otra parte, es precisamente que un imperfecto aislado reaparezca para introducir, en la descripción de una sucesión de acciones, la escena culminante de todo el romance. El contraste con las formas verbales que le siguen (*ha arrancado, espantóse*) indica un tratamiento distinto del *tiempo* en cada caso y da cuenta de una focalización no ya espacial –como era el caso del bonete colorado– sino temporal<sup>30</sup>. El estoque sale abruptamente de la vaina y provoca el espanto del rey. Dejando de lado la intencionalidad de este incidente, la audacia del joven Rodrigo consiste en presentarse armado en la corte. Luego de las palabras del rey (vv. 34-35), la voz narrativa vuelve a emplear

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>30</sup> Nótese que en el verso 22 se utiliza, en cambio, un perfecto simple para la misma acción, *apearon*.

el perfecto simple (*oyó*) seguido de un presente (*pide*). El perfecto compuesto (*ha hablado*) introduce la activa respuesta de Rodrigo y la voz narrativa cierra el romance a partir del verso 40, alternando el presente con el imperfecto, perfectos simple y compuesto del indicativo.

El esquema es bien distinto del que encontramos en «La jura de Santa Gadea». Lejos de un marco en el que la voz narrativa parece mantenerse al margen de la acción, en el caso de «Cabalga Diego Laínez» la voz narrativa retoma el hilo de lo narrado, interviene directamente en la presentación de los sucesos privilegiando determinados puntos de vista a partir de una focalización tanto espacial como temporal en el que el imperfecto del indicativo juega un papel fundamental: no sólo centra la atención en una acción particular, poniendo en guardia al receptor y preparándolo para lo que sigue, sino que también organiza las escenas y funciona como un conmutador o *shifter* temporal entre cada secuencia narrativa. Dejando de lado la división temática en secciones que señalamos más arriba, podemos identificar las mismas secuencias a partir de un rastreo de los imperfectos: *llevaba* (v. 2), *iba* (v. 3), *oyera* (v. 16, subjuntivo en este caso), *apeaba* (v. 31) y *tornaba* (v. 41). Sólo en el primer caso no se trata de Rodrigo sino de su padre y la voz narrativa marca con precisión en estos casos el pasaje de una escena o *momentum* dramático a otro: *iba* se corresponde con la parte introductoria del romance; *oyera* introduce el primer conflicto del romance; *apeaba* da lugar al punto de máxima tensión dramática del romance; y *tornaba* marca la partida de Rodrigo y el comienzo del fin del relato. En suma, luego de una introducción de catorce versos, la voz narrativa se intercala una y otra vez con el discurso directo con cierta regularidad, aproximadamente cada dos versos<sup>31</sup>.

El pretérito perfecto simple tanto como el compuesto –aunque pueden observarse matices que los diferencian– funcionan como *catalizadores narrativos*: llevan adelante la acción, proporcionan datos y provocan traslaciones en el *tiempo exterior* del relato.

Por otra parte, el uso presente del indicativo en la voz narrativa se concentra al comienzo del romance (ocho de las trece ocurrencias en presente están incluidas en los primeros catorce versos) en el que su combinación con el imperfecto provoca en la descripción, como vimos para el caso de «La jura de Santa Gadea», un efecto estático en la presentación de la escena. Pero el presente también acompaña los pretéritos que proporcionan al relato un movimiento continuo. Sus ocurrencias, también en este caso, son de una sorprendente regularidad: cada siete u ocho versos encontramos, luego de la introducción, las restantes cinco formas verbales conjugadas en presente del indicativo (*responden*, v. 21; *responde, son*, v. 28; *pide*, v. 36; *vuelven*, v. 43). En estos casos, combinado con pretéritos simples o compuestos,

<sup>31</sup> La distribución, en detalle, sería la siguiente: voz narrativa, vv. 16-17, 21a, 22-24, 27-28, 31-33, 36-37 y 40-44; discurso directo: 15, 18-20, 21b, 25-26, 29-30, 34-35 y 38-39.

el efecto es bien distinto: lejos de colocar la escena en un plano alejado del receptor, el presente del indicativo en la voz narrativa logra acercar el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración marcando asimismo los momentos de intensidad dramática del romance en un contrapunto dramático al *tempo* dado por el imperfecto. Si éste suspende la tensión narrativa, el presente la sostiene o la aumenta dando lugar, en ocasiones, al discurso directo. Esta alternancia da lugar a un *ritmo temporal* propio de este romance y que puede describirse de la siguiente manera:

*oyera*, v. 16: ↓;  
*responden*, v. 21: ↑;  
 (*responde*), *son*, v. 28: ↑;<sup>32</sup>  
*apeaba*, v. 31: ↓;  
*pide*, v. 36: ↑;  
*tornaba*, v. 41: ↓;  
*vuelven*, v. 43: ↑.

Todo el peso dramático del romance recae en dos presentes del indicativo: *cabalga* y *vuelven*, la apertura y la clausura del texto:

Consigo se los <i>tornaba</i>	los trecientos hijos dalgo;
si bien <i>vinieron</i> vestidos	<i>volvieron</i> mejor armados
y si <i>vinieron</i> en mulas	todos <i>vuelven</i> en caballos (vv. 41-43).

Si *cabalga* nos «echa encima» la acción en tanto fuerza al receptor a recapitular, recordar y reponer información, *vuelven* no sólo *realiza* simbólicamente la metamorfosis de la mesnada de Diego Laínez, sino que también la proyecta virtualmente del presente del enunciado al presente de la enunciación, como sombras del pasado convocadas por un conjuro literario a actuar en el presente. Asimismo, el texto construye con precisión el lugar del receptor y superpone, a partir de la fusión temporal generada por el particular uso del presente del indicativo, la focalización los protagonistas con la del destinatario, resaltando los valores sociales propios de la nobleza: el orgullo y la insumisión frente a la autoridad real y, fundamentalmente, los atributos guerreros. En este sentido, Georges Martin señala que, lejos de la inocencia política e ideológica, «le romance se constitue un *appareil d'intervention idéologique*, se dotant, sur la scène des signes, d'un espace où advient l'adhésion (désirée dans le réel) du destinataire aux valeurs du destinataire»<sup>33</sup>. La actualización, el efecto compositivo más evidente, es un procedimiento literario que el romance explota con innegables implicancias políticas e ideológicas.

<sup>32</sup> En rigor, *responde* se encuentra dentro de una proposición subordinada («las palabras que responde»). El efecto descrito, sin embargo, se mantiene.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, 1997b, p. 240. Bastardillas en el original.

### 3.3. *El pasado épico y el tiempo recobrado*

«El Cid en las Cortes» narra un episodio que aparece en el *Poema de mio Cid*: la convocatoria a Cortes por parte de Alfonso VI en Toledo para reparar el agravio hecho al Cid por los Condes de Carrión en la persona de sus hijas. Algunos versos coinciden con los del *Poema*, pero otros, en cambio, presentan motivos que no se encuentran en el poema épico pero sí en las crónicas. Menéndez Pidal ha sugerido que puede derivar de alguna de las refundiciones del *Mio Cid* que sirvieron de fuente a las crónicas de los siglos XIII y XIV, contra la opinión de Milá y Fontanals, quien había deducido que el romance fue compuesto a partir de la *Crónica General*. No abordaremos, en esta ocasión, el extenso debate acerca de la circulación de refundiciones del *Poema de mio Cid* y su hipotética derivación en crónicas o romances –aunque esta discusión es más que pertinente. Transcribo, en este caso, la versión completa con que trabajamos<sup>34</sup>:

Tres cortes armara el rey,  
 las unas armara en Burgos,  
 las otras armó en Toledo,  
 para cumplir de justicia  
 Treinta días da de plazo,  
 y el que a la postre viniese  
 Veintinueve son pasados,  
 treinta días son pasados,  
 Allí hablaran los condes:  
 Respondiérales el rey:  
 qu'el buen Cid es caballero  
 pues que en todas las mis cortes  
 Ellos en aquesto estando,  
 con trecientos caballeros,  
 todos vestidos de un paño,  
 si no fuera el buen Cid,  
 el albornoz era blanco,  
 capacete en la cabeza  
 -Manténgavos Dios, el rey,  
 que no hablo yo a los condes,  
 Allí dijeron los condes,  
 -Nos somos hijos de reyes,  
 merescimos ser casados  
 Allí hablara el buen Cid,  
 -Convidáraos yo a comer,  
 y al alzar los manteles  
 que casase yo a mis hijas

todas tres a una sazón:  
 las otras armó en León,  
 donde los hidalgos son,  
 al chico con el mayor.  
 treinta días, que más non,  
 que lo diesen por traidor.  
 los condes llegados son;  
 y el buen Cid no viene, non.  
 -Señor, daldo por traidor.  
 -Eso non faría, non,  
 de batallas vencedor,  
 no lo había otro mejor.  
 el buen Cid que asomó  
 todos hijosdalgo son,  
 de un paño y de una color  
 que traía un albornoz;  
 parecía un emperador;  
 que relumbra como el sol.  
 y a vosotros, sálveos Dios,  
 que mis enemigos son.-  
 hablaron esta razón:  
 sobrinos de emperador;  
 con hijas de un labrador.-  
 bien oiréis lo que habló:  
 buen rey, tomásteslo vos  
 dijísteme esta razón:  
 con los condes de Carrión;

<sup>34</sup> Este romance se imprimió en el *Cancionero de Romances s.a.* (del cual lo copia la Primera Silva) y se reprodujo, algo ampliado, en el de 1550. Díaz-Mas, *op. cit.*, p. 111.

diéraos yo en respuesta:

«preguntar lo he yo a su madre,	la madre que las parió
preguntar lo he yo a su ayo,	el ayo que las crió».
Dijérame a mí el ayo:	«Buen Cid, no lo hagáis, no,
que los condes son muy pobres	y tienen gran presunción».
Por no deshacer vuestra palabra,	buen rey, hiciéralo yo.
Treinta días duraron las bodas,	que no quisieron más, no;
cien cabezas matara	de mi ganado mayor,
de gallinas y capones,	buen rey, no os lo cuento, no.

Dedicaremos mayor atención a este último romance, deteniéndonos también en las formas verbales incluidas en el discurso directo, dado que presenta una particularidad: el pasaje de un narrador a otro que cierra el romance. En este romance de treinta y seis versos encontramos cincuenta y cuatro formas verbales conjugadas, exactamente una forma verbal y media conjugada por verso en promedio si tenemos en cuenta que en dos versos no hay formas verbales. Catorce de ellas están conjugadas en imperfecto del subjuntivo (un 26%); trece de ellas (un 24%), en presente del indicativo; otras trece (24%), en pretérito perfecto del indicativo; sólo encontramos cuatro formas conjugadas en pretérito imperfecto del indicativo (apenas un 7,4%), dos formas en imperativo (3,7%), dos formas en presente del subjuntivo (3,7%), una sola forma en futuro perfecto (*oiréis*, 1,86%) y una sola ocurrencia del condicional (*faría*, 1,86%). Las cinco restantes son formas perifrásticas: tres de ellas con valor de pretérito (son + participio, un 5,55%) y dos con valor de futuro (infinitivo + *he*, 3,7%).

Lo primero que podemos observar es que sólo siete de las cincuenta y cuatro formas verbales (un 13%) se encuentran al final del verso integrando la rima asonante, lo que pone en entredicho, aunque más no sea para este caso, la propuesta de Joseph Szertics, según la cual la asonancia interviene directamente en la combinación y distribución de los tiempos verbales<sup>35</sup>.

Por su parte, la distribución de las formas es un elemento que llama la atención. Solamente el presente del indicativo y el imperfecto del subjuntivo mantienen una distribución regular a lo largo de todo el romance. Observemos que el imperfecto del indicativo, no sólo tiene pocas ocurrencias (a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre su uso peculiar en el Romancero), sino que se concentra entre los versos 16 y 17 más una aparición en el parlamento de Alfonso VI (*había*, que se edita a veces como *habría*), todos ellos vinculados a la descripción del Cid. El pretérito perfecto simple sólo aparece dos veces al comienzo del romance, vuelve a aparecer recién en el verso 13 y las diez ocurrencias restantes se concentran del verso 21 al 34.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, 1967.

Según esto, podemos identificar un grupo de versos en la mitad casi exacta del romance en el que la acción narrativa se detiene casi por completo: es la llegada del Cid a las Cortes que irrumpe bruscamente cuando el rey se negaba a dar por traidor a Rodrigo, escena que ocupa los versos 13 a 18:

Ellos en aquesto estando,	el buen Cid que <i>asomó</i>
con trecientos caballeros,	todos hijosdalgo <i>son</i> ,
todos vestidos de un paño,	de un paño y de una color
si no <i>fuera</i> el buen Cid,	que <i>traía</i> un albornoz;
el albornoz <i>era</i> blanco,	<i>parecía</i> un emperador;
capacete en la cabeza	que <i>relumbra</i> como el sol.

Este pasaje constituye un momento de inflexión. La serie de seis versos queda distribuida de este modo: un gerundio (*estando*), que abre la escena aportando un matiz durativo a la acción precedente; luego un perfecto simple que da cuenta de la irrupción del Cid (*asomó*); el verso siguiente es uno de los dos versos que no presenta formas verbales conjugadas en todo el romance, lo que genera una suerte de pausa, una escansión antes de la descripción del protagonista que se realiza íntegramente con pretéritos imperfectos: el primero de ellos en modo subjuntivo (*fuera*) que abre la descripción y luego las únicas formas verbales en imperfecto (*traía*, *era*, *parecía*). La descripción culmina en el verso 18 con un presente del indicativo (*relumbra*). El presente pone en primer plano ese elemento aislado, el capacete brillante. Un recurso similar encontramos en el romance «Cabalga Diego Laínez». Parece afirmarse aquí la hipótesis de Chevalier: presente e imperfecto tienen como función expresar la «duración», no imprimen en el tiempo mensurable de la historia ningún desplazamiento concreto y son, en definitiva, «máquinas de mantener el equilibrio»<sup>36</sup>. Sin embargo, el imperfecto no vuelve a aparecer. Podemos observar, en cambio, dos movimientos simultáneos en esta micro-secuencia. Por un lado, hay un movimiento de actualización temporal en la descripción: se introduce la escena con el perfecto, nuevamente a modo de *shifter*, y, luego, un pasaje hacia otra escena que se retoma en presente. Las cuatro formas en imperfecto parecen configurar un telón de fondo temporal dado el aspecto durativo que imprime cierto estatismo al cuadro. Por otro lado, hay un paulatino desplazamiento en la descripción del Cid. La focalización atraviesa distintos planos: los trescientos caballeros, el Cid, su albornoz y luego el capacete, el punto culminante de la escena, ese capacete que *relumbra* en lo alto y en presente. El efecto es el de un desplazamiento dinámico hacia la individualización de un elemento aislado a partir de un empleo específico y una particular combinación de los tiempos

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 59.

verbales. Este movimiento se produce en el tiempo pero también en el espacio y nos acerca la acción. Llegamos exactamente a la mitad del romance, el verso 18.

Los doce versos anteriores (1-12) preparan la acción que vendrá a continuación, a partir del verso 19. Los cuatro primeros versos del romance son una introducción temática y encontramos una distribución de las formas verbales análoga a la descrita: dos formas en imperfecto del subjuntivo (*armara*, que se repite) que sitúan la acción; luego, dos pretéritos perfectos (*armó*, que también se repite) y la última es un presente, «donde los hidalgos *son*». Nuevamente un desplazamiento espacial acompañado de un paulatino proceso de actualización que acerca la escena al receptor. El primero de los siguientes cuatro versos, del 5 al 9, retoma el presente del indicativo (*da*) y luego siguen dos formas en imperfecto del subjuntivo (*viniese* y *diese*) en el que se introduce una cláusula hipotética. A continuación encontramos tres formas perifrásticas de pretérito (*son pasados*, *llegados son* y *son pasados*) y la serie cierra, una vez más, con el presente del indicativo (*viene*). Vuelve a darse esta distribución particular en la que la acción culmina en una actualización temporal. Hemos delimitado hasta aquí dos secuencias: la primera la conforman los versos 1 a 4; la segunda, los versos 5 a 8. Estas series que estamos describiendo internamente están delimitadas sintácticamente, pero el motivo descrito también interviene en su definición. La siguiente ocupa desde los versos 9 a 12 e incluye el diálogo entre el rey y los condes de Carrión. En estos versos volvemos a encontrar un proceso de actualización: abre la serie un imperfecto del subjuntivo (*hablaran*), sigue el discurso de los condes que incluye un imperativo (*daldo*); se retoma el imperfecto del subjuntivo (*respondiérales*) para dar lugar a un condicional y a un presente al que sigue un imperfecto (*había*) que cierra el diálogo y que parece romper con la regularidad observada hasta aquí. Podríamos alegar en este punto lo observado por Louise Mirrer: para el caso del Romancero, el imperfecto es una variante libre en el diálogo que aparece regularmente aportando un sentido distinto que el de la construcción temporal<sup>37</sup>. En nuestro caso, la irregularidad en el sistema verbal estaría aportando un matiz que permite distinguir al oyente los planos más importantes destacados en presente del indicativo. Desde este punto de vista, ese *había* no sería una anomalía sino un modo de destacar el presente *es* que hace directa referencia a las cualidades guerreras del Cid. Así, retomamos la secuencia con la que habíamos comenzado nuestro análisis, llegando a la mitad exacta del romance. En cada una de las cuatro secciones encontramos una distribución pareja del presente del indicativo a razón de casi una cada tres versos (vv. 3, 5, 8, 11, 14 y 19) y en ningún caso hay más de una forma en presente por verso. El presente está

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 449.



marcando, en cada caso, un primer plano de la acción narrada, reordenando jerárquicamente lo narrado al subordinar el valor temporal al grado de relevancia de cada acontecimiento. Si transcribimos los versos que contienen el presente esto puede verse claramente:

las otras armó en Toledo,	donde los hidalgos <i>son</i>
Treinta días <i>da</i> de plazo,	treinta días, que más non,
treinta días son pasados,	y el buen Cid non <i>viene</i> , non
qu'el buen Cid <i>es</i> caballero,	de batallas vencedor
con trecientos caballeros,	todos hijosdalgo <i>son</i>
capacete en la cabeza,	que <i>relumbra</i> como el sol.

El núcleo narrativo de esta primera parte pasa casi exclusivamente por estos cinco versos, el último de los cuales aporta una descripción accesoria que, como ya mencionamos, cumple una función de actualización de todo el pasaje.

Con respecto a la distribución de las formas verbales en la segunda parte del romance, los dieciocho versos que siguen parecen funcionar de otra manera. En principio, podemos observar que el presente aparece concentrado al principio y al final de esta segunda parte: tres ocurrencias en los primeros cinco versos y tres en los últimos cinco con la misma distribución: dos por verso (*hablo, son*, v. 20; *son, tienen*, v. 32) y una sola un poco después (*somos*, v. 22; *cuento*, v. 36). Por otra parte, el pretérito perfecto aparece ahora unas diez veces, más de tres veces más que en la primera parte, y distribuidos de forma más o menos regular.

Esta segunda parte comienza con el discurso directo en boca de Rodrigo: introduce una fórmula que incluye las dos únicas ocurrencias del presente del subjuntivo en el romance (*Manténgavos, sálveos*) en el verso 19. A continuación, un verso cargado de intensidad dramática ya que incluye, como dijimos, dos formas en presente del indicativo. Aquí descansa toda la tensión dramática: el Cid manifiesta su enemistad hacia los condes. Se acumulan en el verso siguiente dos formas verbales sinonímicas en pretérito perfecto simple (*dijeron, hablaron*) que introducen la respuesta de los condes, respuesta que ocupa dos versos. El primero de ellos contiene una forma en presente del indicativo (*somos*) que pone en primer plano el estado nobiliario de los condes que cierran su parlamento con un pretérito perfecto (*merescimos*). El verso siguiente es un verso muy particular: contiene tres formas verbales conjugadas, es decir, es el único caso en todo el romance en el que hay un solo hemistiquio con más de un verbo conjugado, el segundo del verso 24: «bien oiréis lo que habló». Resuena en éste el verso 3292 del *Poema de mio Cid*, también en el episodio de las Cortes de Toledo y fórmula frecuente en el Romancero, pero en este caso es Ferrán González el que interviene: «a altas voces / odredes qué fabló». La primera de estas tres formas verbales

es un imperfecto del subjuntivo (*hablara*) de carácter introductorio; sigue luego un futuro perfecto (*oiréis*) en el que la voz narrativa interpela directamente al receptor y nos saca por un momento de la secuencia específicamente narrativa; finalmente, un pretérito perfecto simple (*habló*) que retoma el relato.

Este es un momento culminante en el romance: luego de la respuesta ofensiva de los condes de Carrión, Rodrigo va a dejar en claro su posición respecto de las bodas y las dudas que tuvo a la hora de acceder a entregar a sus hijas. En suma, va a narrar el episodio casi completo de las bodas de sus hijas desde su punto de vista. El Cid está recitando un relato enmarcado. Toda esta segunda parte (de los versos 19 a 36) se distingue de la primera (versos 1 a 18) dado que predomina en el pasaje la forma dialogal. Primero, entre el Cid y los condes y, luego, dentro del discurso de Rodrigo, entre él mismo y el ayo de sus hijas. Dentro de esta segunda parte podemos distinguir dos instancias: la primera, de los versos 19 a 24, la conforma el diálogo entre el Cid y los condes; la segunda, del verso 25 hasta el final, es el discurso directo de Rodrigo. En este discurso directo se narra a partir de la misma técnica descrita para el comienzo del romance, combinando el imperfecto del subjuntivo con el pretérito perfecto simple del indicativo. Es el caso de los versos 25 a 28, en los que aparece una forma de imperfecto (*convidáraos*), luego un perfecto simple (*tomásteslo*), que se retoma en el verso siguiente (*dijísteme*). En los versos 27 y 28, en cambio, volvemos a encontrar el imperfecto del subjuntivo dos veces (*casase, diéraos*). El verso 28 está quebrado, precisamente el verso en el que se espera la respuesta del Cid. En la falta del segundo hemistiquio, el texto dramatiza el silencio de Rodrigo, la respuesta que tarda en llegar. Aquí reaparecen las formas perifrásticas, esta vez con valor de futuro (*preguntar lo he*). Cabe aquí la observación de Giovanna Bertini para los refranes españoles del siglo xv:

Sobre el infinitivo perifrástico, empleado en varios refranes, hay que subrayar el sentido, sí, de acontecimiento futuro, pero sobre todo de futuro, hacia cuya realización mueve un estado afectivo. “Llorarte he, abuelo, agora que non puedo”, “Non digo que te vayas; mas fazerte he las obras”<sup>38</sup>.

El Cid no sabe qué decir y el grado de patetismo alcanzado en este punto del romance es extremo. Estas formas perifrásticas de futuro vienen seguidas de dos perfectos simples que completan una suerte de fórmula. El imperfecto del subjuntivo (*dijérame*) del verso 31

<sup>38</sup> Giovanni María Bertini, «Construcciones infinitivas en los refranes del siglo XV», en *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), Oxford, Dolphin Book, 1964, pp. 207-212; cita en p. 211.

introduce, nuevamente, la réplica del ayo que contiene un imperativo (*hagáis*) y dos presentes del indicativo (*son*, *tienen*) en el verso siguiente, de gran intensidad dramática, en el que termina el diálogo con el ayo. El verso 33 presenta una forma verbal en imperfecto del subjuntivo (*hiciéralo*) y en el 34 reaparece el pretérito perfecto simple (*duraron*, *quisieron*). El verso 35 retoma el imperfecto de subjuntivo (*matara*) y el último cierra el romance con un presente del indicativo y una estructura similar a la empleada al comienzo, una combinación de pretérito perfecto, imperfecto del subjuntivo y presente del indicativo.

El presente, en esta segunda parte, continúa marcando los puntos narrativamente más densos del relato en los versos 20, 22, 32 y 36 de esta segunda parte:

Que no <i>hablo</i> yo a los condes,	que mis enemigos <i>son</i>
-Nos <i>somos</i> hijos de reyes,	sobrinos de emperador
que los condes <i>son</i> muy pobres	y <i>tienen</i> gran presunción
de gallinas y capones,	buen rey, no os lo <i>cuento</i> , no.

Y precisamente allí se interrumpe el relato: el Cid no nos cuenta nada más. En ese presente, la voz del Cid parece fundirse con la voz narrativa de todo el romance. El trasfondo narrativo se sostiene, asimismo, a partir del imperfecto del subjuntivo y el pretérito perfecto simple del indicativo.

En este caso, la voz narrativa, lejos de mantenerse en un marco, al margen de la acción, como en «La jura de Santa Gadea», o de limitarse a una intervención en los sucesos presentados, como en «Cabalga Diego Laínez», se diluye en la voz del Cid fundiendo de este modo ambos niveles de enunciación y poniendo en contacto, en definitiva, el pasado y el presente.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

Las conclusiones que podemos extraer del análisis textual de estos romances son necesariamente provisionales debido, por una parte, a las grandes diferencias estructurales entre los mismos pero también en virtud del extensísimo corpus del Romancero Viejo. Sin embargo, lo expuesto hasta aquí apoyándonos en una descripción detallada de la distribución de las formas verbales en los romances «La jura de Santa Gadea», «Cabalga Diego Laínez» y «El Cid en las Cortes», aporta elementos de gran utilidad en vistas a un análisis del Romancero Viejo así como de un estudio comparado con el sistema verbal de la épica castellana. La particular combinación de las formas verbales interviene en tres niveles. La intensidad dramática de los episodios narrados se destaca especialmente a partir del uso de formas verbales como el futuro (simple o perifrástico) o el presente del indicativo,

en contraste con formas de pretérito de aspecto durativo. Interviene, además, en la focalización y establecimiento de jerarquías tanto espaciales como temporales entre distintos planos narrativos. Esto puede observarse en pasajes descriptivos en el que un elemento específico –el bonete colorado– se realza otorgándole un significado particular mediante el uso del presente del indicativo. Finalmente, el proceso de actualización no se da de una manera lineal y progresiva a lo largo del romance, sino a partir de escansiones en la distribución de los verbos con un punto de apoyo precisamente en el presente del indicativo. Esta operación imprime un verdadero ritmo al relato dado por lo que podría denominarse una cadencia témporo-verbal determinada que difiere en cada romance. Asimismo, en los tres romances analizados, el plano de la enunciación se pone de manifiesto en un punto crucial del relato a partir del empleo de una fórmula en futuro simple que interpela al receptor («bien oiréis lo que ha hablado» en «La jura de Santa Gadea» y «Cabalga Diego Laínez»; «bien oiréis lo que hablé», en «El Cid en las cortes»). De este modo, casi en la mitad exacta del romance, el receptor encuentra su lugar en el texto y en el mundo del romance. En «El Cid en las cortes» se da una vuelta de tuerca a este procedimiento dado que todo el romance termina con el relato del Cid, cuya voz ha suplantado a la del narrador. El verso «no os lo cuento yo» es un cierre que no puede sino fundir indirectamente en la partícula «os» al destinatario del discurso del Cid, el rey Alfonso VI, con el receptor del romance, sea un auditorio o un lector.

Cabría preguntarse, para concluir, qué implicancias en la concepción del tiempo y de la historia en un sentido amplio presenta un manejo de la temporalidad como el que encontramos en los romances. En términos de Leo Spitzer, ¿qué es lo que provoca y cómo funciona ese «estremecimiento histórico hecho beldad»<sup>39</sup> que es el romance? Esta expresión apunta acertadamente al particular diálogo entre el romance y el discurso histórico. Asimismo, a partir del análisis de la génesis del Romancero, Georges Martin ha planteado un interrogante en esa dirección: «le rapport du *romancero* avec la geste est-il bien différent de celui qu'il entretient avec l'historiographie?»<sup>40</sup>. Sin embargo, en virtud del análisis de la temporalidad presentado en estas páginas, la compleja relación que establece el Romancero tanto con la épica como con la historiografía debe ser considerada no tanto en función del carácter histórico del Romancero y del grado de veracidad del mismo en tanto testimonio histórico sino de una poética específica que manipula el material –historiable o no– y abre un mundo en el que el receptor queda inmerso a fin de representar una escena en detalle de la historia. El romance ofrece una configuración específica

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 126.

<sup>40</sup> Georges Martin, «Sur la genèse, l'architecture et les fonctions du premier *Romancero* historique», en Claude Brémond y Sophie Fisher (eds.), *Le Romancero Ibérique. Genèse architecture et fonctions*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995, 53-71; cita en p. 58.

del tiempo histórico que se distingue tanto de la épica como del discurso historiográfico pero que comparte con ambos la voluntad tanto de recuperación del pasado como de reelaboración del mismo. Los romances –no ya solamente los aquí analizados– rescatan valores, situaciones y personajes de otro tiempo y uno de los procedimientos fundamentales para llevar a cabo esta operación es un trabajo concreto con el material verbal. Como señala Bernard Darbord:

Il n'est pas contestable que le *Romancero* recherche une langue d'autrefois (XIV<sup>e</sup> siècle?, *cantares de gesta*?): l'imparfait, temps imparfaitif du passé, en pouvait être un instrument<sup>41</sup>.

De este modo, el arcaísmo lingüístico puede considerarse como un efecto retórico, un artificio que interviene en el modo en que el pasado narrado se recrea y se percibe en el presente de la voz narrativa. De este modo, la particular combinación y uso de la materia verbal en el Romancero Viejo sería uno de los criterios internos de coherencia del *universo configuracional* del romance<sup>42</sup>, que otorga al mismo un inusual grado de eficacia en el tratamiento de la historia dentro del discurso poético. En este punto, creemos conveniente llevar la mirada desde el funcionamiento interno de los textos a su relación con el contexto de producción. En efecto, debido al particular tratamiento del tiempo histórico, al juego entre los planos de la enunciación y del enunciado, a la capacidad de intervenir en la materia histórica a partir del discurso poético –distorsionando elementos de la realidad con una finalidad estética pero con innegables implicancias ideológicas– y a la fluidez de su difusión oral fue un instrumento eficaz de propagación de valores sociales vinculados a una concepción tradicional y aristocrática del mundo y que, como sostiene Georges Martin, proporcionaron una forma de cohesión imaginaria para la sociedad castellana convirtiendo las mociones políticas del conglomerado social en mitología nacional<sup>43</sup>, convirtiendo de este modo romance tradicional en un verdadero aparato de intervención ideológica<sup>44</sup>. La configuración del

<sup>41</sup> Bernard Darbord, «De l'imparfait dans le *Romancero*», en *Le Romancero Ibérique. Genèse architecture et fonctions*, Claude Brémond y Sophie Fisher (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 33-49; cita en p. 48.

<sup>42</sup> Tomo la expresión de João David Pinto-Correia a partir de un enfoque semiótico para el estudio del género: «... les textes, les 'versions', doivent être toujours éclaircis par toute la recherche sur le sujet, l'intrigue, les personnages, et surtout par toute contribution pouvant définir rigoureusement chaque élément de ce que nous appellerons l'univers configurationnel du romance, surtout celui qui es situé dans un contexte historique, culturel ou social. On n'oublia pas les problèmes afférents aux niveaux des discours de l'énoncé et de l'énonciation... ». Pinto-Correia, João David, 1995. «Comment renouveler l'étude du *Romancero*? Perspectives narratologico-sémiotiques», en *Le Romancero Ibérique. Genèse architecture et fonctions*, Claude Brémond y Sophie Fisher (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 141-157; cita en p. 151.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, 1995, p. 69.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, 1997b, p. 243: «Cette défense des valeurs traditionnelles –où le *mode* prend sens de *code*, et non l'inverse– constitue le cadre tensionnel dont le romance se structure en appareil

tiempo expresada en los romances a través del empleo de los tiempos y aspectos verbales manifiesta, por su parte, una concepción específica de la temporalidad caracterizada por una fusión, en distinto grado dependiendo del romance, del plano del enunciado y el plano de la enunciación y un trabajo sobre la experiencia ficcional del tiempo que explota la relación de posterioridad de la voz narrativa respecto de la historia narrada y que, como puede verse especialmente en el tercer romance analizado, juega con el tiempo, amenazando con abolir la distancia temporal. Este *juego con el tiempo* propio de los romances es la realización textual de esa voluntad nobiliaria, cabalmente expresada en el segundo epígrafe, de mantenerse fuera del tiempo mensurable, fuera del *continuum* del tiempo lineal y del *tiempo calendario*<sup>45</sup>, gestando una dimensión atemporal en la que, como en el linaje, el individuo se funde con las generaciones anteriores a la vez que el pasado remoto y reciente se confunden con el presente. Pero el mundo que se abre en el romance no es del todo atemporal: no hay allí una negación del tiempo y de la historia, sino una persistente afirmación en un presente refigurado en el texto literario, un recurrente *ahora* en el que el tiempo, como en todo momento iluminador, parece detenerse: «todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar»<sup>46</sup>. El romance reconfigura el *ahora* de una racionalidad histórica específica, una visión de mundo determinada históricamente que responde y se gesta a partir de valores tradicionalmente atribuidos a la nobleza castellana. La temporalidad manifiesta en el romance a través del empleo y combinación de las formas verbales configura ese punto de vista específico. De este modo, voz narrativa y punto de vista son aspectos indisociables a los que nos ha llevado el análisis de las formas verbales en el Romancero Viejo castellano. Si aquella responde a la pregunta «¿quién habla en el texto?» y éste al *lugar* desde donde se habla<sup>47</sup>, la concepción del tiempo contribuye a sobreimprimir en el romance la identidad de Rodrigo, la voz narrativa y el receptor, explotando la intersección entre el mundo del relato abierto en el romance y el mundo del receptor. El establecimiento de un punto de vista, no ya en el *espacio* sino en el *tiempo*, nos lleva a considerar una poética de la composición del Romancero en la que personajes, voz narrativa y la figura del receptor se funden en un único plano temporal abierto por el texto artístico. Y es en virtud de este empleo de los tiempos verbales propio y quizá

---

d'intervention idéologique».

<sup>45</sup> Para el concepto de «tiempo calendario», cfr. Paul Ricoeur, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Du Seuil, 1985: «Le temps calendrier est le premier pont jeté par la *pratique* historique entre le temps vécu et le temps cosmique. (...) La fonction majeure de ce grand temps est de régler le temps des sociétés –et des hommes vivant en société– sur le temps cosmique»; cita en p. 154.

<sup>46</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2007. Cita en p. 465.

<sup>47</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *Temps et récit. II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Du Seuil, 1984, p. 148.

exclusivo del Romancero que el texto logra revivir un pasado remoto, reactualizar valores sociales, romper con la linealidad del tiempo histórico y recobrar, aunque más no sea en el momento de la lectura, un tiempo perdido.

Recibido: 22/01/2012

Aceptado: 21/11/2012



**RESUMEN:** El trabajo analiza la materia verbal en algunos romances del Romancero tradicional. La particular fusión de planos temporales que ha sido observada por la crítica en numerosas oportunidades es una característica que el Romancero comparte con la épica. Ahora bien, el romance reconfigura una racionalidad histórica específica, una visión de mundo determinada históricamente que responde y se gesta a partir de valores tradicionalmente atribuidos a la nobleza castellana. La temporalidad manifiesta en el romance a través del empleo y combinación de las formas verbales configura ese punto de vista específico. Su eficacia reside en que la actualización como procedimiento formal —el hecho concreto de acercar el plano del enunciado al plano de la enunciación— incide a su vez en la actualización de un proceso semiótico y, por lo tanto, cognitivo propio de esta peculiar configuración narrativa.

**ABSTRACT:** The paper analyzes the verbal material in some romances of the Romancero tradicional. The unique fusion of time levels that has been observed by critics on numerous occasions is a feature that the Romancero shares with the epic. But the romance reconfigures an specific historical rationality, a worldview historically determined that responds to and is developed from values traditionally attributed to the Castilian nobility. The temporality manifested in romance through the use and combination of verbal forms set that specific viewpoint. Its effectiveness lies in the fact that the update as formal procedure —the concrete act of bringing the utterance closer to the act of uttering [enunciación]— affects as well the update of a semiotic process and, therefore, cognitive, proper to this peculiar narrative configuration.

**PALABRAS CLAVE:** romancero, temporalidad, ideología, subjetividad, nobleza, artefacto literario.

**KEY WORDS:** Romancero, Temporality, Ideology, Nobility, Literary Artifact.