

INTRODUCCIÓN

Y CONSIDERACIONES GENERALES

I. Cuestiones preliminares

La épica medieval europea presenta una serie de características que dificultan su estudio y han dividido a la crítica desde finales del siglo XIX. Los principales interrogantes que se plantean están ligados a la autoría de las obras, a su modo de creación y de transmisión, a la historicidad de lo narrado y a la funcionalidad misma del género. Estas cuestiones se encuentran en realidad imbricadas entre sí: parafraseando el título de un artículo del medievalista y romanista Le Gentil (1970), puede decirse que todo estriba en el “problema de los orígenes”. Los primeros estudios sobre los cantares de gesta se dividen así en dos corrientes en torno a este punto crucial, del que se derivan sus demás posicionamientos. Para el tradicionalismo, heredero del romanticismo alemán, los cantares de gesta son una suerte de cantos colectivos y populares que, fraguados al calor de hechos históricos y transmitidos de manera oral, rememoran un pasado en torno al cual se articula un sentimiento de identidad. Por el contrario, los individualistas consideran que los cantares de gesta surgen alejados de los hechos que narran, como producto de poetas letrados y en un contexto histórico concreto¹.

1 Así pues, para Bédier (1908-1913), el principal representante de esta corriente, los cantares de gesta surgen de la colaboración entre monjes y poetas, a lo largo de los caminos de peregrinación, con el objetivo de promocionar los monasterios, relacionándolos con los héroes cuyas hazañas ficticias se celebran.

A. La épica como objeto histórico

En el ámbito peninsular, este enfrentamiento se recrudeció por las características de la épica castellana —la escasez de sus testimonios y su relación con el Cid— que dan un significado nuevo a la polémica entre ambas corrientes. Como bien es sabido, tan solo existen tres testimonios de la épica medieval castellana, y dos tienen como protagonista a Rodrigo Díaz de Vivar, el *Poema de Mio Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*². De estos dos cantares, escritos en mester de juglaría, se conservan sendos manuscritos únicos. En el caso del *Poema de Mio Cid*, se trata de un manuscrito del siglo XIV, y se admite generalmente que se trata de copia de un texto de 1207³. Como señala López Fonseca (2016: 236), el poema de las *Mocedades de Rodrigo* “se ha conservado casualmente por haber sido copiado en los últimos folios de un manuscrito de la *Crónica de los reyes de Castilla*”⁴.

Para la teoría tradicionalista, liderada por el gran estudioso Menéndez Pidal, la existencia de una literatura latente, oral y perdida —o parcialmente conservada— vendría a paliar la pobreza de los testimonios escritos conservados⁵. La cercanía histórica del Cid con respecto a las obras que se le dedican ha sido considerada como un argumento a favor de esta corriente. En efecto, Rodrigo Díaz de Vivar existió, y aun admitiendo la fecha de 1207 para su redacción, tan solo un centenar de años separan su muerte del *Poema de Mio Cid* (y no trescientos, como en el caso de la *Chanson de Roland*). Cabe señalar,

-
- 2 Los otros dos testimonios conservados son el *Cantar de Roncesvalles* (ca. 1270), del que tan solo conocemos unos cien versos, que cabe relacionar con la épica carolingia (Weiss, 2011) y una breve inscripción de un templo románico (ca. 1400), conocida como *Epitafio épico del Cid* (Montaner, 2005).
 - 3 La gran mayoría de la crítica admite actualmente la fecha de 1207 para la composición de la obra, para un panorama sobre la cuestión, véase Montaner (1993: 3-14). Sin embargo, algunos autores, como Wright (2012: 416-417), siguen considerando que “whether 1207 is the date of its original composition as a written text, or the date of the initial preservation in written form of an earlier oral composition, or the date of a late rewriting of a version already available in written form but oral in origin, is still controversial”.
 - 4 El Ms. Fonds Espagnol 12 de la Bibliothèque Nationale de France, fechado a finales del siglo XIV. Sin embargo, cabe considerar que tanto esta obra como la *Crónica de Castilla* se compusieron a finales del siglo XIII. Sobre los problemas de datación y transmisión del texto, así como sobre la naturaleza de las *Mocedades de Rodrigo* como reflejo de su época, véase Victorio (1982: liii-lix).
 - 5 Así, comenzó por la reconstrucción de uno de los supuestos poemas perdidos: el *Cantar de los infantes de Lara* (1896). Para entender el contexto cultural en el que se forja la obra de Menéndez Pidal, véanse Fletcher (1999: 214-217) y Galván (2001, p. 221).

además, que el Cid, vasallo de Alfonso VI, fue protagonista de dos auténticas hazañas, la conquista de Valencia y la derrota de los almorávides⁶. De hecho, antes de los dos cantares de gesta citados, ya se habían dedicado varios escritos —y seguramente algunas producciones literarias orales perdidas— a la figura del héroe de Vivar⁷. Así pues, la relación entre el Cid literario y el Cid histórico ha sido, en efecto, uno de los campos más fértiles en los estudios sobre la épica, ya desde que Menéndez Pidal (1929) abogara por la proximidad entre ambas figuras y por el supuesto “realismo” del *Poema de Mio Cid*⁸. La corriente llamada “tradicionalista” estipula toda una serie de eslabones, orales y por ende perdidos, entre los testimonios escritos y su elaboración. Desde esta perspectiva, se considera que, en el caso de la épica cidiana, se parte del realismo del *Poema de Mio Cid*, más cercano al personaje histórico que la fantasía de las *Mocedades de Rodrigo*⁹. Los individualistas han tratado por el contrario de identificar a los autores de estas obras y de explicar su contexto de creación, relacionándolo con establecimientos religiosos¹⁰.

-
- 6 A través del estudio del fondo documental contemporáneo de Rodrigo Díaz, Fletcher (1999) reconstituye su trayectoria familiar, política y guerrera, y, sobre todo, proporciona las claves para entender por qué y cómo irrumpe en la literatura. Véase también Barton (2000).
 - 7 El *Carmen Campidoctoris*, la primera obra que lo consagra como protagonista, fue redactada sin duda antes de 1093. La *Historia Roderici*, crónica latina de mediados del siglo XII, redactada seguramente en La Rioja, celebra la invencibilidad del héroe. La llamada *Prefatio de Almaria*, que constituye los versos finales de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (ca. 1147-1148), consagra la pareja épica formada por Rodrigo Díaz y Álvar Fáñez. Sobre la figura del Cid en estas obras, véase Peña Pérez (2010). También se narran las hazañas del héroe en la *Chronica Naierensis* (ca. 1180), que incorpora por primera vez motivos legendarios. Morata (2003) considera necesario reevaluar el supuesto carácter “histórico” de estas obras, así como sus motivaciones. Para un estudio sobre todos estos textos, véase Martín (2015). Sin embargo, como afirma Montaner (1993: 12), ello no significa que quien compuso el *Cantar de Mio Cid* dispusiera de estas fuentes, pues “su fusión quizá se había iniciado ya en focos coetáneos”.
 - 8 Menéndez Pidal trataba en gran medida de responder a la obra de Dozy (1849) quien, tras analizar la documentación sobre Rodrigo Díaz, concluía que debió tratarse de una suerte de mercenario. Horrent (1974) revisa algunas de las posiciones de Pidal, al integrar las teorías de De Chasca (1967) sobre la importancia de la *inventio* y *dispositio* literarias del *Cantar de Mio Cid*. Martínez Diez (2007 y 2013) cuestiona más radicalmente las tesis de Pidal y el supuesto carácter histórico de esta obra. En cuanto a la relación entre ella y la ideología de la época, véanse Lacarra (1980) y Montaner (1987).
 - 9 Sobre la historicidad de algunos de los hechos narrados en las *Mocedades de Rodrigo*, véase Montaner y Escobar (2001: 17-26).
 - 10 Se verán estos puntos más adelante, cuando se presente el corpus de este estudio.

Oralidad frente a escritura, cercanía a los hechos frente a reelaboración distanciada, estos son los principales puntos en los que se oponen las corrientes tradicionalista e individualista, puntos que siguen oponiendo en cierto modo a la crítica¹¹. Actualmente, dicha polémica se ha suavizado, en parte gracias a los estudios sobre la oralidad medieval. Por un lado, se han descartado para la épica medieval los postulados estrictamente oralistas establecidos por Parry (1933) y Lord (1960) en el caso de los cantos narrativos de los Balcanes en la primera mitad del siglo xx. Por otro lado, se ha demostrado la estrecha relación entre lo oral y lo escrito. Se ha podido demostrar que si, por un lado, “incluso los textos de filiación más inequívocamente escrita se difundían mediante la lectura en voz alta”, por otro, “el dictado a un amanuense era modo generalizado de componer por escrito” (Fernández y Del Brío, 2008: 18). No cabe pues considerar una oposición tajante entre oralidad y escritura, sino una relación de estrecha imbricación.

Esto en lo referente a los aspectos genéticos, sobre la relación que mantienen los testimonios conservados y la creación de las obras. En lo referente a la presunta historicidad de la épica medieval, otra de las cuestiones que ha suscitado gran interés, Zumthor (1984: 109) considera que no es necesario recurrir a una edad heroica pasada, como sostiene la teoría tradicionalista, sino que cabe tomar los textos por lo que son en el momento en que se ponen por escrito; es decir, en función de las relaciones que establecen con el contexto y el modo de producción coetáneos de las obras. En el ámbito castellano, Fernández y Del Brío (2008: 26) adoptan este tipo de planteamiento, y afirman (refiriéndose al *Poema de Mio Cid*, pero podría aplicarse igualmente a las *Mocedades de Rodrigo*):

La épica medieval, y el cantar cidiano no es una excepción, no trata tanto de reconstruir el pasado cuanto de evidenciar un modo de vivir que se constituye en cordón umbilical que une distintos momentos en una identidad moral que trasciende la historicidad de los tiempos. [...] épica e historiografía pueden considerarse más antagónicas que complementarias, en el sentido de que mientras que la historia pretende reconstruir —en la medida en que pueda hacerlo— los hechos del pasado, el campo de la épica es el de manifestar unos significados morales atemporales.

11 Para un panorama sobre la poesía épica castellana, véase Alvar (2008).

La crítica actual considera, así pues, si bien con diversos matices, que los textos conservados no son el mero producto de la acumulación de obras orales anteriores, sino verdaderos objetos literarios¹².

B. El Poema de Mio Cid y las Mocedades de Rodrigo como objetos literarios

Desde esta perspectiva, cabe presentar pues estas obras cidianas compuestas en mester de juglaría desde la materialidad de los dos testimonios que los conservan. El manuscrito fechado en 1207 narra las hazañas llevadas a cabo por un Rodrigo Díaz adulto —casado y con dos hijas— tras sufrir un injusto destierro por parte de Alfonso VI. La trama de la obra gira en torno a la recuperación del honor y del reconocimiento de la posición del Cid, lograda por su propio esfuerzo y valía, frente a la de sus antagonistas, los infantes de Carrión, cuya alta cuna no impide su vileza. Siguiendo el esquema de la doble caída, tras haber sido falsamente acusado y perder su honra y su posición, el héroe no solo recupera lo perdido, sino que mejora su condición. Los versos finales de la obra precisan en efecto que, tras su muerte, el Cid se convierte en ancestro de reyes¹³. Seguiré en este estudio la edición de Montaner, sin duda el mayor especialista actual de la obra. Pero si bien este le da por título *Cantar de Mio Cid*, elijo aquí la denominación *Poema de Mio Cid*. Por un lado, es cierto que la apelación “cantar” presenta la ventaja de subrayar la pertenencia de la obra al género “gesta”, pero, por otro, el término “poema” (que, de todas, formas los estudiosos, ya sean tradicionalistas o individualistas utilizan para referirse a esta composición) incide tal vez de manera más explícita en la existencia de un poeta autor¹⁴.

Como ya se ha dicho, las *Mocedades de Rodrigo* se conservan en un único manuscrito del siglo XIV. Se trata pues de una obra tardía, tanto desde el punto de vista cronológico como temático, ya que pertenece a un subgénero, el de las *enfances*, que aparece con posterioridad con respecto a los poemas que celebran las hazañas de madurez de los héroes¹⁵. Se narran en efecto aquí

12 Como señalan Fernández y Del Brío (2008: 25), ambas teorías no dejan de ser las dos caras de una misma moneda: estas “[...] posturas antagónicas confluyen [...] en un mismo punto: el de confundir en un ente inextricable el personaje histórico y el personaje literario”. De ahí la pertinencia de un tratamiento puramente filológico-literario de estas obras.

13 “Oy los reyes d’España sos parientes son” (3724).

14 Aunque este autor sea anónimo y trabajara refundiendo materiales anteriores.

15 Sobre esta cuestión, véase Gornall (1994-1995).

las primeras acciones heroicas de un jovencísimo Rodrigo que aún no es el Cid Campeador. Si la obra comienza con un relato en prosa sobre los orígenes de Castilla y los primeros versos los ocupa Fernán González, la trama cidiana se inicia al dar Rodrigo muerte al conde Lozano, tras un enfrentamiento entre el clan del conde y el de Diego Laínez, padre del héroe. La solución hallada para dirimir este conflicto es el matrimonio entre la hija del conde y el asesino de su padre, recurso que como es sabido tuvo gran fortuna dramática¹⁶. Rodrigo no acepta dócilmente este enlace, ni la autoridad del rey, sino que promete vencer cinco lides antes de considerarse tanto casado con Jimena como vasallo de Fernando I. Al contrario de lo que sucede en el *Poema de Mio Cid*, la estructura de la obra no resulta clara, lo cual puede atribuirse en parte a su carácter inconcluso, y no se narran estas cinco batallas, ni el reencuentro con Jimena. El héroe rebelde termina enfrentándose, junto al rey Fernando, a los poderes ultrapirenaicos que quieren imponer tributo a España. Surgen, casi desde el inicio de la obra, fragmentos dedicados a narrar la fundación y demás avatares de la diócesis de Palencia.

La valoración tanto de la obra como de la fiabilidad del manuscrito ha sido objeto de numerosos estudios, centrados en gran medida en torno a su autoría, a la existencia de testimonios anteriores y, por tanto, a la relación entre el poema conservado y la *Crónica de Castilla*, con la cual comparte manuscrito¹⁷. La postura que hoy en día ha alcanzado mayor consenso es la postulada por Deyermond, como señala Funes (2004: XXIV): “el autor del texto existente” fue un hombre culto, no un juglar, que estaba relacionado con la diócesis de Palencia y tenía la formación de un administrador”.

En cuanto a la fecha, se admite su composición hacia 1300, resultado de una adaptación de un poema épico anterior. Es decir, que el texto conservado presenta, en gran medida, una redacción homogénea. Ahora bien, Funes (2004: 27-35) considera que cabe deslindar el testimonio del manuscrito de la obra del autor palentino (y de la gesta original). En este estudio se seguirá la edición de lo que Funes denomina “Refundición de las *Moçedades de Rodrigo*”, que representaría el “estado redaccional” del texto “una

16 La obra teatral de Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, se publica entre 1605 y 1615. Como demuestra Cazal (1998), si la temática deriva tanto de las *Moçedades de Rodrigo* como del Romancero y de las crónicas alfonsíes, sus fuentes directas son únicamente cinco romances, procedentes de dos obras, el *Romancero general*, de 1600, y la *Historia y romancero del Cid* de Juan Escobar, de 1605. Como es sabido, el dramaturgo francés Pierre Corneille retoma esta materia en *Le Cid* (1636), muy cercana a la trama del texto de Guillén de Castro.

17 Para un panorama sobre esta cuestión, véase Funes (2004: xxi-xxvii).

vez deslindados los problemas vinculados al manuscrito”, que cabe situar a principios de siglo XIV y que aúna el interés por el héroe castellano con el “prestigio de la diócesis de Palencia” (Funes, 2004, XXXIV)¹⁸. Uno de los principales logros de esta edición, y del estudio que la presenta, es destacar como elementos constitutivos del paradigma literario de la obra aspectos que se habían considerado pruebas de la decadencia del género, como su fragmentarismo y heterogeneidad¹⁹.

Ahora bien, sin cuestionar en modo alguno los argumentos y por ende las denominaciones que Funes aplica a los tres estadios del texto, considero preferible adoptar en este trabajo el título que este autor acepta para denominar a la obra en su conjunto, es decir, *Mocedades de Rodrigo* (MR a partir de ahora)²⁰. Como precisé anteriormente, mi estudio se limita a tratar de definir parámetros de interpretación tan solo de la obra conservada. Para resumir los criterios que me han llevado a elegir las dos ediciones citadas, cabe señalar que tanto Montaner como Funes quieren trascender el testimonio de los códices únicos, con el objetivo de establecer, ampliándola, la verdadera perspectiva de la obra. Así pues, la propuesta de Funes (2004: xxxiv) se basa en “las reglas de la producción textual que pueden inferirse del propio texto y las fuerzas histórico-culturales externas”. Algo similar viene a expresar Montaner (2007: 12) cuando afirma que se trata de “interpretar, es decir, intentar entender el texto de una obra, en sus dimensiones tanto sincrónica (su constitución interna) como diacrónica (su génesis y transmisión), y a partir de ello

18 Sobre los elementos presentes en el manuscrito conservado que pueden considerarse adiciones del copista, véase (*ibid.*: xxix-xxxiv).

19 *Ibid.*: xl.

20 Menéndez Pidal (1957: 315) estableció el título *Refundición de las Mocedades de Rodrigo* (aunque al editar esta obra en *Reliquias de la poesía épica española* en 1951 —la primera edición de *Poesía juglaresca*, donde estableció el título *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*, es de 1924— la llamó *Cantar de Rodrigo y el rey Fernando*. Alvar (1977) retoma este título. Martín (2002: 255) se refiere al texto conservado como *Poema de las mocedades de Rodrigo* (y a la obra original como *Las mocedades del Cid*). En la línea tradicionalista, Armistead (1963-1964: 338-345) conserva el título pidaliano de *Refundición de las Mocedades de Rodrigo* para el texto conservado, y forja la apelación *Gesta de las mocedades de Rodrigo* para designar el original. Montaner (1988: 431-432) retoma esta última propuesta para la obra perdida, y reserva el título *Mocedades de Rodrigo* para el texto del manuscrito. Es igualmente la opción de Deyermond (1969), de Victorio (1982) y de Bailey (1999). Mientras que, desde una perspectiva neotradicionalista, Catalán (2000: 79) reserva el título *Mocedades de Rodrigo* para el cantar perdido. Me sumo pues aquí a la propuesta de Montaner, Deyermond, Victorio y Bailey, y a los argumentos expuestos por Funes (2004: X), y utilizaré en este trabajo el título *Mocedades de Rodrigo*.

hacérsela accesible al lector”. Una vez presentadas las obras y las ediciones que se seguirán, es necesario ahora exponer tanto el objeto como la perspectiva de este estudio.

II. La voz como variable para caracterizar el género épico

Aristóteles establece (*Poética* 1448a) que la épica es un modo de imitación que adopta una forma narrativa, en el que pueden combinarse la intervención de dos tipos de voces, la de la voz poética y la de los personajes (frente al teatro, donde solo intervienen los personajes). Desde la perspectiva literaria, la cuestión de la voz, de las voces, se encuentra pues estrechamente ligada a la de la definición misma del género épico. Ahora bien, como señalan Fernández y Del Brío (2008: 28): “[...] antes de responder a la pregunta de qué tipo de obra literaria es un cantar de gesta habría que poner en claro qué es una obra literaria, qué hay en ella de acto y qué de objeto”.

No se analizará aquí la extensísima bibliografía sobre el concepto de género, sino que se partirá de dos conclusiones establecidas por Schaeffer (1989). La primera considera que un cantar de gesta, como cualquier otra producción literaria, es ante todo un acto de lenguaje, y así se analizará en estas páginas. La segunda destaca que, aun admitiendo que las lógicas de clasificación genérica no son únicas sino plurales, resulta pertinente la descripción y la agrupación de obras en torno a un género, o categoría. Aunando estas dos premisas, cabe establecer los criterios formales según los cuales tanto el *PMC* como las *MR* pueden considerarse representantes de un mismo género, los cantares de gesta.

A. El PMC y las MR: un solo género y dos paradigmas literarios

Entre las características comunes, se encuentra evidentemente la métrica. El denominado “mester de juglaría” se caracteriza por el empleo de versos largos, anisosilábicos, de rima asonante²¹. En cuanto a la estilística, Molinié (1986: 160-161) atribuye dos rasgos esenciales a los cantares de gesta:

21 Como ya se ha dicho, se están estableciendo aquí criterios formales. Desde este punto de vista, es operativa la distinción entre los versos largos e irregulares en tiradas asonantes y los alejandrinos de la cuaderna vía. Ahora bien, como ya señalara Alvar (1965: 212), en cuanto a la formación del poeta, “Entre los que llamamos mester de juglaría y mester de clerecía no hay barreras insalvables”. Caso (1978) desarrolla

[...] le grandissement et la simplification, voire la réduction centrée sur le détail emblématique. Formellement, au niveau de l'actualisation, on aura beaucoup de systèmes à la troisième personne, mais point sous l'aspect de la non-personne : sous celui d'une dénomination particulière, d'un nous englobant l'humanité [...] ; des phrases simples et plutôt linéaires ; des hypotyposes, des antithèses ; des périphrases ; des comparaisons et des métaphores [...]. Et bien sûr toujours la répétition, mais cette fois sous des formes assez typées : microstructurales, comme anaphore, épiphore, anadiplose ; macrostructurales, comme itération soit de systèmes figurés, soit de scènes à expressions imageantes.

De esta cita cabe destacar tres elementos. El primero, un sistema formal muy específico, caracterizado por recursos asociados a la oralidad. Ahora bien, se trata de unos recursos sonoros puestos al servicio de la mimesis, de la articulación de una ficción en la cual además de lo metafórico, lo metonímico, lo “emblemático” ocupa una posición formal central. El tercer punto que cabe destacar de esta cita es la relación entre la estilística y la construcción de una voz plural, un “nosotros”, a través del juego de una tercera persona. Se puede pues considerar que la poética de la voz, del juego de las voces constituye un elemento característico del género épico. No habrá que perder sin embargo de vista que el sistema de la épica puede subsumirse en el conjunto más amplio de la “ficción poética” que, en palabras de Rancière (1998: 26) “est placé sous la dépendance d'un idéal de la parole efficace”. La eficacia, el poder y la potencia de la palabra poética son, para este mismo autor, las de la retórica oratoria. Ahora bien, esa palabra se encuentra repartida, en este género de carácter mixto, entre la voz del narrador y la de los personajes. Resulta pues clave discernir qué debe ser dicho y por quién, para considerar las estrategias desplegadas para lograr la máxima eficacia. Por otra parte, a través de la construcción de la voz del héroe, de su diálogo u oposición con otras voces y a través de las apoyaturas de la voz narrativa, se construye un “nosotros”, espacio privilegiado de la épica.

La hipótesis de este estudio es que la palabra y las voces eficaces del *PMC* no se configuran bajo el mismo sistema que las de las *MR*. Se tratará de demostrar que el análisis de las voces constituye una variable significativa y discriminante de cara a la caracterización y la comprensión de dos paradigmas literarios pertenecientes a un mismo género²².

este punto de vista, llevándolo más allá y poniendo en entredicho la noción misma de poesía juglaresca, al considerar con Riquer (1959), que la poesía épica escrita que conservamos no es obra de juglares, sino de poetas refundidores.

22 Por supuesto, los géneros también son históricos, pero “[...] la herramienta más apropiada para descubrir en el texto las huellas de la mentalidad que lo produjo es el análisis literario” (Fernández y Del Brío, 2008: 25).

B. La elección de la variable “voz”

Si el objeto de estudio se me impuso, por la trabazón y continuidad con trabajos anteriores, por el deseo de volver a trabajar específicamente sobre el *PMC* y la curiosidad de tratar de entender mejor las *MR*, la problemática de la “voz” se fue abriendo paso de manera más lenta y progresiva, hasta imponerse con la fuerza de lo evidente.

El *Diccionario* de la Real Academia atribuye diecisiete acepciones a este término, lo cual da fe de su pujanza. La primera de ellas, “sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales”, se ve multiplicada por matices que abarcan desde la calidad o intensidad de ese sonido, destacando su carácter voluntario, autoritario, así como el sentido que puede llegar a adquirir de opinión, dictamen, mandato o canto... La “voz” remite pues tanto a la capacidad como a la legitimidad de expresarse y de hacerse oír.

Prueba de ello es, además de las numerosas entradas de este vocablo en los diccionarios, la existencia de toda una variedad y pluralidad de sintagmas, locuciones adverbiales y locuciones verbales que se fundan sobre “voz”. Recojo tan solo un pequeño número de ellos, según los define el *Diccionario* de la Real Academia, tratando de reflejar su amplitud semántica y de ordenarlos poniendo en primer lugar los más cercanos al sentido primigenio del término:

- a voces: “a gritos o en voz alta”;
- viva voz: “expresión oral, por contraposición a la escrita”;
- voz de la conciencia: “remordimiento”;
- en voz alta: “públicamente o sin reservas”;
- tomar la voz de alguien: “declararse por una determinada persona, obrando a favor de ella y como en su nombre o con su autoridad”;
- voz común: “opinión o rumor general”;
- correr la voz: “divulgarse algo que se ignoraba”;
- anudársele a alguien la voz: “no poder hablar por alguna vehemente pasión de ánimo”;
- dar alguien voces al viento, o en desierto: “cansarse en balde, trabajar inútilmente”;
- poner mala voz: “desacreditar a alguien o algo; hablar mal de él o de ello”;
- voz de mando: “voz que da a sus subordinados quien los manda”;
- llevar alguien la voz cantante: “ser quien se impone a los demás en una reunión, o quien dirige un negocio”;
- meter alguien a voces algo: “confundir y ofuscar la razón metiendo bulla”;

- voz del cielo: “inspiración o inclinación que nos lleva hacia el bien”;
- a una voz: “de común consentimiento o por unánime parecer”;

Como puede observarse, el recorrido del término “voz” muestra que se trata de mucho más que del sonido que emite la garganta humana, aun con todos sus matices (tanto estéticos como psicológicos), abarca igualmente el efecto que produce esa voz. Dicho de otro modo, las expresiones situadas al final de la lista hacen ver el camino directo entre el sonido de la voz y la acción. Así, “a una voz” expresa la unicidad de la acción de un conjunto de personas.

Mención aparte merecen las expresiones que se refieren al canto y a la conformación de un conjunto armónico. Como, por ejemplo, “segunda voz”, que es la “voz que acompaña a una melodía entonándola generalmente una tercera más baja”, y “voz cantante” o “parte principal de una composición que, por lo común, contiene y expresa la melodía”. A lo largo de este trabajo, se recurrirá a este campo, para tratar de definir el efecto que produce el empaste de las diferentes voces, si se hace de forma armoniosa o discordante, si los personajes forman un conjunto coral o si hay pléthora de solistas.

El término “voz” tiene, además, una acepción gramatical. Así pues, la voz activa es la “que vincula el sujeto de un verbo con el participante que lleva a cabo la acción”, mientras que la voz media “vincula el sujeto de un verbo, pronominal o no, con un participante que experimenta el proceso denotado por el predicado”, y la voz pasiva: “vincula el sujeto de un verbo con el paciente de la acción que denota”.

En su diccionario de castellano medieval, Martín Alonso (1986: 1628) consigna la relación entre voz y autoridad a partir del siglo XIV: “autoridad o fuerza que reciben las cosas por el dicho u la opinión común”. Esta coloración semántica ha atravesado las épocas, puesto que aún hoy en día, la polisemia del término “voz” cubre, como la *vox* latina, todo el recorrido entre el sonido, la música, el ruido, la palabra, el discurso y la lengua. Voz y comunicación resultan pues indisolubles, como lo muestra el hecho de que, con el desarrollo de la prensa a finales del siglo XIX, numerosos periódicos eligen este término para su cabecera. Así surgen hasta cuarenta y siete “voces” por toda la geografía española, casi todas de tendencia republicana progresista, como *La Voz Montañesa*, fundado en Santander en 1872 o *La Voz de Galicia*, fundado en 1882, por citar a dos de los más conocidos²³. En Francia, *La Voix du Nord* se

23 En cambio, la actual *Voix du Midi* fue creada bajo el título de *Croix du Midi* en 1895 y se definía como un órgano de defensa de la religión católica.

publica por primera vez en abril de 1941, de forma clandestina y reivindicando explícitamente la voz de los franceses resistentes frente a la ocupación alemana y al gobierno de Vichy:

En France aucune presse, aucune radio, aucun homme ne peut parler librement un langage français. Les seules voix françaises nous viennent par la radio de Londres, avec elles, nous sommes d'accord et nous pensons : on ne transige pas avec le devoir et avec l'honneur ; on ne pactise pas avec le mal ; on ne collabore pas avec l'ennemi.

Como demuestra esta cita, el término “voz” confiere un carácter más identitario que otros nombres de cabecera como el correo (*post*), el heraldo o, en alemán, *spiegel*, espejo, y con la llegada de la radio, este fenómeno se traslada a las ondas²⁴. Actualmente puede citarse a periodistas españoles sumamente populares, como Iñaki Gabilondo, quien titula su sección diaria de análisis y opinión “La voz de Iñaki”, o cadenas tan escuchadas como la SER que, en sus cuñas de autopromoción, proclama lo siguiente: “La voz es capaz de ponerte en la piel del otro, Cadena Ser, el poder de la voz”.

La voz remite pues a la oralidad, al poder, a la opinión, a la comunicación, a la acción, a la legitimidad de la palabra. Por ello, tanto el Cid del *PMC* como el Rodrigo de las *MR* recurren al imperativo del verbo “oír”²⁵ que da título a este trabajo. Se trata de una voz que quiere ser escuchada²⁶.

Al ir ahondando en esta cuestión, me fui dando cuenta de su centralidad y su carácter ineludible a la hora de abordar la literatura como un sistema de signos, como muestra el hecho de haber sido objeto de reflexión teórica de autores tales como Derrida (en el ámbito filosófico) y Zumthor (en la literatura medieval), o más recientemente Savang (que se sitúa, retomando a Aristóteles, en campo de la poética del lenguaje)²⁷. Aunque de manera puntual

24 Un ejemplo de ello es el hecho de que la comunidad judía exiliada en Uruguay en los años treinta y cuarenta del pasado siglo crea un programa de radio titulado *Die Stimme des Tages* [La Voz del Día]; véase Facal (2006).

25 La forma de este imperativo en ambas obras difiere en la grafía y en el uso o no del pronombre clítico.

26 De manera tal vez inconsciente, me está pareciendo esencial recuperar este término, del que, en su forma latina, se ha apoderado actualmente en España un partido de extrema derecha.

27 Derrida (1967) subraya el papel de la voz como elemento clave para revelar el aspecto ideal, en el sentido literal, de la verdad para un tipo de pensamiento logocentrista que considera necesario denunciar. Para Zumthor (1987), la literatura medieval está mediada por la voz, por lo fónico, por lo oral, aun en las obras escritas, y por lo tanto

me referiré a estos u otros teóricos, el propósito de este trabajo no se inscribe directamente en ninguna de sus perspectivas, sino que asume, de manera general, el enunciado central de todas ellas: la pertinencia del concepto “voz” en los estudios literarios en general, y tanto más para la literatura medieval²⁸. Ahora bien, en este análisis de dos obras épicas, mi interés irá más que a lo medieval, a lo esencialmente literario, considerado como un sistema de sistemas, como un coro de voces.

C. *La voz en la épica cidiana: presentación del plan de trabajo y metodología*

Así es como planteo este trabajo, como un análisis de la variable “voz” en dos cantares de gesta, cercanos por la temática, el protagonista y el género, con el objetivo de definir y contrastar dos paradigmas épico-poéticos²⁹. Para ello será necesario examinar los elementos que caracterizan en cada una de las obras a la voz del héroe, a las voces de los personajes y a la voz poética. La configuración de estas tres partes viene en gran parte dada por las características del género. Al tratarse de épica, resulta evidente que el primer punto que debe abordarse es cómo y cuándo habla el héroe o, mejor dicho, los héroes: como ya es sabido la identidad nominal cubre dos personajes muy diferentes, y se tratará de mostrar que la caracterización pasa por sus voces. En la segunda parte se analizarán los diferentes subconjuntos de personajes con los que se relaciona el héroe. Los interlocutores privilegiados del joven Rodrigo no son los mismos que los del Cid Campeador, y tampoco se corresponden los sistemas vocales que se configuran en cada una de las obras. Por último, se estudiará lo que he dado en llamar voz poética.

He elegido este adjetivo, frente a “narrativa” o “juglaresca” por varias razones. Para desechar “juglaresco” me han parecido suficientes los argumentos

las únicas a las que tenemos acceso. Considera que “la voix s’étouffe dans le texte qu’elle compose, avec le quel elle compose [...]” (1975: 167). Savang (2018) analiza la relación entre voz e interpretación, al estudiar la manera en que se ha problematizado la noción de voz desde el *Peri herménêias* de Aristóteles.

- 28 Si bien fuera del ámbito hispánico, resulta iluminador el estudio de Yvernault (2014: 105-105) sobre dos *lais* bretones, en el que afirma lo siguiente: “La problématique de la voix est un sujet particulièrement complexe dans les textes du moyen-âge qui entremêlent une multiplicité de locuteurs et dans lesquels l’anonymat, l’errance, le silence, sont aussi des formes d’éloquence pertinente”.
- 29 Si bien la temática es épica, mi hipótesis es que la forma poética y la variable voz son las que permiten aprehender estos objetos de estudio, ya que “la poésie dit ce qu’elle dit en disant” (Zumthor, 1990: 25).

de Smith (1976: 236) cuando afirma que el libro que De Chasca (1972) dedica a las cualidades artísticas del *PMC* no debería titularse *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*, sino *El arte poético en el Cantar de Mio Cid*, pues lo que queda de manifiesto es precisamente que no se trata de una creación oral y juglaresca, sino la obra de un poeta, en la que interviene, pues, la composición escrita. En cuanto al adjetivo “narrativo”, si bien es cierto que puede aplicarse a la épica, presenta el inconveniente de estar asociado tanto a la novela, un género no poético y muy alejado del sistema vocal del cantar de gesta, como a narratología, teoría y estudio crítico de las formas narrativas. He preferido pues retomar el adjetivo “poética” que, por una parte, remite —al igual que “narrativa”— al género híbrido de la epopeya y, por otra, recupera el sentido aristotélico del término. La voz poética es, en efecto, frente a la voz del héroe y a la voz de los demás personajes, la que inventa, dispone y *elocuta*, si se me permite el neologismo, la materia poética³⁰. Se verá así, pues, que en el *PMC* y las *MR*, es la voz poética la que configura dos visiones del mundo, dos tipos de discurso, dos maneras de relacionarse con el receptor.

Para estudiar y comparar estas voces de ambas obras, he combinado dos tipos de herramienta. Primero, el análisis cuantitativo: para poder aportar datos concretos sobre las voces en la épica cidiana, ha sido necesario contar, de manera exhaustiva para cada una de las obras, en cuántos versos habla cada personaje, y a quiénes se dirige. Esto ha permitido, en primer lugar, determinar el número total de versos en discurso directo en cada una de las obras y calcular, por sustracción, el número de versos ocupados por la voz poética³¹. Estos datos, referidos a porcentajes, resultan sorprendentemente cercanos, por no decir casi idénticos: la voz poética representa el 58% en el *PMC* y el 56% en las *MR*, lo que corresponde a los cánones de la poesía épica³². El análisis cuantitativo permite igualmente, a partir del número de versos pronunciados

30 De la terna invención, disposición y elocución, el último término es el único que no tiene un verbo correspondiente, de ahí mi licencia.

31 Es necesario precisar que he dejado fuera del cómputo los versos finales del *PMC*, que constituyen el *éxplicit* del copista y el *colofón* del recitador, con lo cual el número de versos contemplado es de tres mil setecientos treinta. En el caso de las *MR*, no he tenido en cuenta los primeros doscientos setenta y nueve versos, que no mencionan a Rodrigo: los cálculos se refieren pues a los ochocientos setenta y un versos siguientes.

32 A modo de elemento comparativo, cabe señalar que, en la *Chanson de Roland*, el discurso directo ocupa un 40% de los versos, un porcentaje muy similar al de nuestras obras, el 42% en el *PMC* y el 46% en las *MR*; véase James-Raoul (2003: 23). Tampoco difieren mucho los porcentajes en los poemas heroicos franceses de finales del Renacimiento, con un 38% en *La Franciade* de Pierre de Ronsard y un 45% en *Judit* de Guillaume du Bartas, como precisa Méniel (2002: 95-96).

por cada personaje, efectuar agrupaciones, determinar cómo se reparte la palabra en las obras, así como —relacionando a los personajes que toman la palabra con sus destinatarios—, configurar diagramas de secuencias que revela la sintaxis comunicativa de cada uno de los cantares³³.

Una vez establecidos estos resultados, se ha podido pasar a un segundo tipo de análisis, cualitativo, en el que se han observado y descrito todas y cada una de las voces, estableciendo así recurrencias y pautas de aparición, lo que ha permitido caracterizar tanto la voz del héroe, como la de los personajes y la del poeta.

Los resultados de este doble análisis se irán presentando y desarrollando a lo largo de este trabajo, cuyo objetivo es tratar de establecer que el concepto de “voz” puede considerarse como una de las variables significativas, tanto para caracterizar el paradigma literario del que dependen ambas obras como para establecer la línea de demarcación entre ellas.

33 Los cálculos sobre el espacio de palabra de cada personaje se han hecho lógicamente no sobre el total de versos, sino sobre el número de versos en discurso directo, con la intención de hacer patente el peso de cada voz sobre las demás.