

ÍNDICE

Introducción y consideraciones generales.....	9
--	----------

Primera parte. La voz del héroe

I. Los efectos de la voz del héroe.....	27
II. Cómo se expresa el héroe.....	67

Segunda parte. Las voces de los demás personajes

I. Los interlocutores del héroe	103
II. Dos sistemas vocales	157

Tercera parte. La voz poética

I. Voz poética y diégesis.....	221
II. La voz poética y el receptor	249

Conclusión	289
-------------------------	------------

Bibliografía	297
---------------------------	------------

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 aún 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*.