

La voz poética en el *Cantar de mio Cid*: ver y descifrar “los claroscuros de la realidad”

The Poetic Voice in the *Cantar de Mio Cid*: Seeing and Decyphering ‘the Chiaroscuros of Reality’

MARTA LACOMBA

Université Bordeaux-Montaigne

mlacomba@u-bordeaux-montaigne.fr

RESUMEN

Se tratará en este trabajo de caracterizar el *Cantar de mio Cid* como objeto literario a partir de cuestiones ligadas al proceso de escritura, en particular a la configuración de la voz poética. Se analizará la manera en que la voz poética establece una realidad marcada por la claridad y el control sobre lo sensible, y cómo su motivación constante es dar a ver, dar a entender.

PALABRAS CLAVE: *Cantar de mio Cid*, voz poética, épica, mimesis, retórica, poética.

ABSTRACT

This article will try to characterize the *Cantar de Mio Cid* as a literary object from matters linked to the writing process, mainly the configuration of the poetic voice. We will analyse the way in which the poetic voice establishes a reality marked by clarity and control of what is sensitive and how its constant motivation lies on showing and understanding.

KEYWORDS: *Cantar de mio Cid*, poetic voice, epic, mimesis, rethoric, poetics.

FECHA DE RECEPCIÓN: 10/01/2022

FECHA DE ACEPTACIÓN: 14/02/2022

INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre la épica medieval europea se centraron, desde finales del siglo XIX, en torno a la cuestión crucial de los orígenes de este género, estableciéndose dos corrientes críticas. Así, 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 concreto.¹ 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 histórico—² que dan un significado nuevo a la polémica entre ambas corrientes.³ Actualmente, dicha polémica se ha suavizado, en parte gracias a los estudios sobre la oralidad medieval.⁴ Así Fernández y Del Brío (“El Cantar”, 26) afirman sobre el *Cantar de mio Cid* (CMC, a partir de ahora):

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.

¹ Así pues, para Bédier (*Les légendes épiques*, III, 200-288), 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 a los monasterios relacionándolos con los héroes cuyas hazañas ficticias se celebran.

² A través del estudio del fondo documental contemporáneo de Rodrigo Díaz, Fletcher (*El Cid*) 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 (“Reinventing the Hero”).

³ Menéndez Pidal (*La España*) abogaba por la proximidad entre el Cid literario y el Cid histórico así como por el supuesto “realismo” del *Cantar de mio Cid*. Se trataba, en gran medida, de responder a la obra de Dozy (*Recherches*), que, tras analizar la documentación sobre Rodrigo Díaz, concluía que debió de tratarse de una suerte de mercenario. Horrent (*Historia y poesía*, 243-329) revisa algunas de las posiciones de Menéndez Pidal. Martínez Diez (“Los infantes” e “Historia”) cuestiona más radicalmente las tesis de Menéndez Pidal y el supuesto carácter histórico de esta obra. En cuanto a la relación entre este texto y la ideología de la época, véase Lacarra (*El Poema*, 207-212 especialmente) y Montaner (“El Cid: mito”, 137-141).

⁴ Por un lado, se han descartado para la épica medieval los postulados estrictamente oralistas establecidos por Parry (“Whole Formulaic”) y Lord (*The Singer*) para el caso de los cantos narrativos de los Balcanes en la primera mitad del siglo xx. Por otro, 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, “El Cantar”, 18).

Con diversos matices, se admite actualmente que el texto conservado del *CMC* no es el mero producto de la acumulación de obras orales anteriores, sino un verdadero objeto literario. Asumiendo este planteamiento, cabe tratar de caracterizar el *CMC* a partir de cuestiones ligadas al proceso de escritura, como lo es la configuración de la voz poética. Aristóteles establece (*Poética*, 1448a) en efecto que la épica es un modo de imitación que adopta una forma narrativa en el que pueden combinarse dos tipos de voces, el de la voz poética y el de los personajes (frente al teatro, donde sólo intervienen estos últimos). Desde una perspectiva literaria, la cuestión de la voz, de las voces, se encuentra estrechamente ligada a la de la definición y a la caracterización del género épico. Como afirma Genette (“Frontières”, 155-156) toda representación literaria pasa por una voz que se hace cargo del relato:

71

La représentation littéraire, la mimesis des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les “discours”: c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait mimèsis à diégèsis comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. Mimèsis, c'est diégèsis.

Ahora bien, como señala Lambin, la mimesis no es sólo un modo de enunciación, un medio paralelo al relato, sino un fin en sí misma: “le poème fait plus qu'utiliser la mimèsis, il est une mimèsis, et il l'est par nature en évoquant une réalité extérieure à lui-même” (Lambin, *L'épopée*, 17). La propuesta de este trabajo será, así, determinar de qué manera construye la voz poética esta realidad en el *CMC*. En esta obra, la voz poética comparte con las voces del Cid y las del clan cidiano los parámetros de claridad y de dominio sobre el mundo sensible, aportando coordenadas concretas que permiten anclar las hazañas del héroe.⁵

⁵ Por falta de espacio, el estudio sobre las voces del héroe y los personajes no forman parte de este artículo, sino que se publicarán en un trabajo venidero. Cabe, sin embargo, señalar que, por un lado, la voz del héroe, así como su voluntad, ordena su mundo y se proyecta en él, asumiendo el precepto épico de la palabra eficaz; la correspondencia entre palabra y acción permite al receptor constatar esa pretendida eficacia, que, por supuesto, no es sino un *constructo* de la voz poética (véase Rosier-Catach, *La Parole*, 477). En cuanto a las voces de los personajes, se establece una clara dicotomía: están las voces afines a la del héroe, que constituyen una suerte de caja de resonancia que la potencian y la difunden, dando a oír un sistema armónico, y están las voces aparte, que no se integran en este concierto. Resulta interesante constatar que la dicotomía ético-moral que divide a los personajes tiene un perfecto correlato en lo que a la construcción vocal se refiere.

Como en todo cantar de gesta, se narran y describen las batallas, así como los itinerarios seguidos, lo cual forma parte de los llamados “motivos épicos”.⁶ Sin embargo, como es bien sabido, una de las particularidades del CMC con respecto a la épica francesa es lo que se ha dado en llamar su *realismo*. Ahora bien, la crítica ya no admite la tesis pidaliana sobre el carácter noticioso y, por lo tanto, “realista”, de la obra, basado en la supuesta cercanía entre su composición y los hechos referidos, en parte considerados históricos.⁷ El propio término *realismo* resulta sin duda poco pertinente, en tanto designa un “modo de expresión artística o literaria que pretende representar fielmente la realidad” (*DLE*), y éste no es el principal propósito del CMC.⁸ Si bien es cierto que la ausencia de elementos maravillosos, de intervenciones divinas, de hazañas desmesuradas o sanguinarias, así como la importancia atribuida al botín y al dinero confieren al CMC un carácter particular. Rico (“Un canto”, 253 [1993 y 2007, XLI]) considera que el “tratamiento ‘realista’ de la gesta del Cid” es un reflejo de la voluntad poética de “crear una epopeya nueva: una gesta cercana, un estilo de cantar en el que el fulgor de la tradición épica no cegara los ojos para apreciar los claroscuros de la realidad”. Esta “voluntad”, esta voz poética, que no quiere “cegar” sino por el contrario dar a ver, constituirá en este trabajo el parámetro de análisis.

Según las dos primeras acepciones que le atribuye el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, *ver* significa “percibir con los ojos” pero también “percibir con la inteligencia algo, comprenderlo” (*DRAE*). Esta segunda acepción también es esencial en el CMC: la voz poética describe tanto lo visible como lo que se percibe con el entendimiento. En la primera parte se examinará, así, la relación entre la voz y la vista; y, en la segunda, la relación entre la voz y el entendimiento.

⁶ Martín (“Les motifs”) propone un panorama de los intentos de definición de los “motivos épicos” y una descripción de su funcionamiento en cinco cantares de gesta franceses.

⁷ Para conciliar los elementos históricos con los imaginados, Menéndez Pidal (“Dos poetas”) postuló la existencia de dos autores sucesivos. Para un panorama sobre las cuestiones de la datación, estrechamente ligada a la del modo de composición, véase Montaner, “El ‘Cantar de mio Cid’”, 281-289 [1993: 3-14; 2007: LXXI-LXXIX].

⁸ Para Menéndez Pidal (*La España*, 45), el “verismo rebosa por todas partes en el poema”. El “verismo” o “realismo” ha sido uno de los caballos de batalla de las tesis pidalianas a la hora de asentar las particularidades de la obra, atribuidas a su carácter histórico y noticioso, y, por ende, a una datación temprana.

LA VOZ Y LA VISTA

La voz poética recurre a dos tipos de recursos para dar a ver: primero, a través de su propia mirada; segundo, a través de los ojos de los personajes. En ambos casos, se trata de construir un prisma que pretende ser transparente, de modo que dé a ver lo que se quiere mostrar.

1.1. *Los ojos de la voz poética*

En el *CMC*, la voz poética da a ver lo que sin duda se espera en un cantar de gesta: a un héroe en acción. En tanto el retrato del héroe, así como la narración de sus hazañas, forman parte de los motivos épicos obligados, la voz poética recurre para referirse a ellos al llamado sistema formular.⁹ Teniendo en cuenta que las fórmulas admiten variaciones,¹⁰ resulta pertinente la denominación “archifórmula” propuesta por Montaner, que la define como “el denominador común de un conjunto de expresiones formulares que dan cuenta de la idea expresada, de la estructura sintáctica, y de los principales elementos verbales del conjunto formular de que se trate” (“El ‘Cantar de mio Cid’”, 402, nota 142 [1993: 47, nota 45; CXCII, nota 142]).

Un caso particular dentro del sistema formular es el uso del epíteto épico.¹¹ Su uso se aplica al héroe,¹² pero también a muchos otros personajes.

73

⁹ No se abordará en este trabajo la relación entre el sistema formular y el modo de creación del *CMC*. Este tema ha sido ampliamente abordado por la crítica, sin que el vínculo entre el porcentaje de fórmulas y composición oral y escrita haya quedado establecido de manera tajante. Sobre el sistema formular en el *CMC*, véase Montaner, “El ‘Cantar de mio Cid’”, 399-417 (1993: 44-56; 2007: CLXXXIX-CCVII) y Justel (*Técnica y estética y El sistema formular*).

¹⁰ Para Zumthor (*Essai*, 333) “Une formule est un moule expressif, triplement défini: par un rythme (4 ou 6 syllabes), par un schème syntaxique et par une certaine détermination lexicale. Ce moule (dont le contenu est une image, une idée, un trait descriptif) est adaptable à toute espèce de situation thématique ou phraséologique”.

¹¹ “Se lo denomina epíteto, por más que semánticamente sea especificativo y no meramente explicativo, frente a lo que se denomina epíteto en la tradición retórica” (Montaner, “El ‘Cantar de mio Cid’”, 409 [1993: 51; 2007: CXCIX]).

¹² Sobre las variantes de los epítetos épicos del héroe, principalmente basados en su honor (“barba vellida”, 274, 930, 2192) o en el auspicio astrológico bajo el que ha nacido o ha sido armado caballero, véase Montaner, “El ‘Cantar de mio Cid’”, 409-410 [1993: 51; 2007: CXCIX-CC]). Sobre los epítetos de los personajes afines, véase también Montaner, “El ‘Cantar de mio Cid’”, 410-411 [1993: 51-52; 2007: CC-CCI]). Justel (“Estilo reiterativo”, nota 129) elabora la lista siguiente: “Para Alfonso: ‘el buen rey (don Alfonso)’ (v. 1377, 2825, 2907, 3001, 3024, 3108, 3127, 3214, 3693), ‘Alfonso el castellano’ (v. 495, 1790, 2976), ‘Alfonso el de León’ (v. 1927, 3536, 3543, 3718), ‘rey ondrado’ (v. 878, 1959, 2908), ‘señor natural’ (v. 895, 1185, 1272,

No se trata de descripciones que permiten visualizarlos, sino de atribuirles características que los coloquen donde deben estar. Lo mismo ocurre con los motivos de las batallas, que siguen, además, unas pautas preestablecidas y comunes a gran parte de la épica.¹³ Se observa así que “la batalla es un núcleo omnipresente en el corpus épico, formada por tres motivos temáticos relacionados entre sí [...]: la descripción general de la batalla, la carga de choque propiamente dicha (o ataque con la lanza) y los golpes con las espadas” (Justel, “La carga”, 175).

Otro de los temas recurrentes en la épica y, por lo tanto, abordado a través de expresiones preestablecidas, es el de los viajes: “las secuencias formulars más frecuentes son las que indican desplazamiento (55 expresiones formulars y 184 ejemplos, en total)” (Justel, “Estilo reiterativo”). Smith (“On Sound Patterning”, 230-231) asocia esta frecuencia de los movimientos y los topónimos a la voluntad de crear verosimilitud artística, como también es el caso en la epopeya francesa.¹⁴ Los itinerarios se detallan de manera precisa, a lo largo de toda la obra, a menudo acompañados de referencias temporales, como lo muestran los ejemplos siguientes: “dent corre mio Cid a Huesa e a Montalván; / en aquessa corrida diez días ovieron a morar” (vv. 953-954),¹⁵ o “tres días e dos noches pensaron de andar” (v. 970). Por otra parte, también se dan datos sobre los itinerarios de personajes no cidianos, como las tropas del rey Tamín, que pasan por Segorbe, Celfa y Calatayud para ir a cercar Alcocer (vv. 643-655).

El aspecto funcional de este recurso queda puesto de manifiesto por el hecho de que, una vez asentada la conquista de Valencia —la mayor hazaña del Cid— ya no parece tener mucho sentido insistir ni en las distancias recorridas ni en los lugares atravesados. Así, la voz poética explicita que no

1885), ‘Alfonso mio señor’ (v. 538, 1921, 1955, 2036b, 2044, 2669, 2905, 2911, 3403), ‘mio señor (el rey) Alfonso’ (v. 2128, 2200); Doña Jimena: ‘mugier (querida e) ondrada’ (v. 284, 1604, 1647, 2187), ‘de pro’ (v. 239, 2519, 3039); Martín Antolínez: ‘el burgalés de pro’ (v. 739, 1992b, 2837, 3066, 3919, 3524), ‘el burgalés natural’ (228, 1500), ‘burgalés [+ otro adjetivo]’ (v. 65, 193, 1459); Álvar Fáñez: ‘mio diestro braço’ (v. 753, 810), ‘cavallero de prestar’ (v. 671, 1432), ‘el bueno de Minaya’ (v. 1426, 1430, 1583); Jerónimo: ‘coronado’ (v. 1460, 1501, 1793, 1993); Martín Muñoz: ‘el que mandó a Mont Mayor’ (v. 738, 1991)”.

¹³ Sobre la influencia del sistema formular de la épica francesa en el CMC, véase Justel (*Técnica y estética*, 175-235).

¹⁴ “La chanson de geste nous présente des villes tout à fait identifiables que les héros conquièrent: Saragosse dans *La Chanson de Roland*, Nîmes, Orange ou Narbonne dans le cycle de Guillaume. En tout état de cause, ces villes, volontiers décrites dans leur topographie (parfois fantaisiste, mais pas toujours), ne présentent guère l’aspect symbolique et irréel des bourgs du roman arthurien” (Corbellari, “Guillaume face”, 156, nota 19).

¹⁵ Todas las citas del CMC corresponden a la edición de Montaner.

va a detallar esta vez la ruta seguida por Minaya para encontrarse con el rey: “dexarévós las posadas, non las quiero contar” (v. 1310). A la voluntad de dar verosimilitud a la gesta cidiana, se añade, por lo tanto, el carácter épico de este desgranar los lugares por los que el Cid se iba labrando un camino y un futuro.

En cambio, tras la segunda embajada y el permiso concedido por el rey para que la familia del Cid pueda reunirse con él, vuelve a tener sentido que la voz poética se detenga en cada una de las etapas de este viaje, que adquiere un gran valor simbólico. Primero, porque ello significa, en efecto, que el Cid vuelve a tener un asentamiento, lo cual era uno de sus objetivos. A esto se suma que esta decisión del rey —que no sólo permite que Jimena y sus hijas se dirijan a Valencia, sino que las hace acompañar por un “portero” (v. 1380)— prefigura su perdón. Por último, el viaje de la familia del héroe desde Cardeña a Valencia se realiza con gran pompa, llevando “los mejores guarnimientos” (v. 1427) y “palafrés e mulas” (v. 1428), que dan la medida del ascenso del Cid. Las descripciones de las vestimentas cobran gran importancia de cara a subrayar la riqueza alcanzada por el héroe. Me detendré únicamente en los ropajes del Cid en las cortes de Toledo, descritos a lo largo de veinte versos (vv. 3085-3099), desde los pies a la cabeza: las “calças de buen paño” (v. 3085), la “camisa de rançal tan blanca commo el sol” (v. 3087), el “brial primo de ciclatón” (v. 3090), la “piel vermeja” con “bandas d’oro” (v. 3092), la “cofia sobre los pelos d’un escarín de pro” (v. 3094) y el “manto que es de grant valor” (v. 3099).

Tanto los epítetos épicos como las descripciones de las batallas y de los itinerarios se erigen en motivos épicos que el público espera e identifica como tales. Contribuyen por un lado a construir la figura heroica, y, por otro, a darle verosimilitud dentro del universo ficcional épico. En cuanto a los elementos de la naturaleza, son escasos. Como destaca Orozco (*Paisaje*, 69-70) su principal función es la de hacer surgir “sentimientos de continuidad vital: la repercusión de los ritmos vitales del cosmos, la exaltada y a veces exultante emoción del amanecer, del salir del sol, de la llegada de la noche o de la entrada de la primavera”. Todo ello contribuye a dar a ver un mundo armonioso y ordenado, como también lo hacen los motivos épicos descritos con estructuras formularias. Se dan, pues, a ver las coordenadas que anclan la obra en sus parámetros genéricos, tanto en lo que se refiere a los personajes como a los espacios y los tiempos. Cabe destacar, en estos cuadros que da a ver la voz poética, elementos que aportan detalles y permiten visualizar aspectos concretos de las escenas descritas.

Uno de los procedimientos que permiten visualizar las escenas de batalla es la ralentización del tiempo, como en cámara lenta, para permitir prestar

atención a cada detalle. Esto es lo que se produce cuando entra el Cid en Burgos y nadie le abre las puertas ni le responde: “Aguijó mio Cid, a la puerta se llegava, / sacó el pie del estribera, una ferida-l’ daba” (vv. 37-38). Se detalla cada una de las acciones, cuatro verbos se suceden en estos dos versos que describen un movimiento rápido y violento. Lo mismo ocurre en otros casos, y, con mayor amplitud, en la narración de los rieptos finales.

Se aportan igualmente detalles concretos sobre los combatientes. El golpe que Martín Antolínez le da al rey Galve “las carbonclas del yelmo echó-gelas aparte, / cortól’ el yelmo, que llegó a la carne” (vv. 766-767). Cuando el Cid se quita el yelmo, tras la batalla contra el rey de Marruecos, la voz poética nos hace ver las marcas que “los roces de la cota de malla” (*Cantar*, ed. Montaner, 111, nota 1744 [1993: 209; 2007: 111]) dejan “frozida [...] la cara, que era desarmado” (v. 1744).

76

Algunos objetos se describen con mayor atención. Es el caso de las arcas de arena, con las que el Cid engaña a los prestamistas y obtiene dinero para abastecer a sus hombres. Los detalles resultan necesarios para dar verosimilitud al ardid. La voz poética hace ver que las arcas están “cubiertas de guadalmecí e bien enclaveadas, / los guadamecís vermejos e los clavos bien dorados” (vv. 87-88). Aunque están llenas de arena, para que pesen, su aspecto exterior es el de unos cofres que conservan bienes preciosos. En este mismo episodio, para que Rachel y Vidas echen el dinero del préstamo, el Cid y Martín Antolínez “en medio del palacio tendieron un almoçalla, / sobr’ella una sávana de rançal e muy blanca” (vv. 182-183). Con la alfombra se atenúa el ruido, pues toda esta escena se desarrolla de noche y en secreto, y la blancura de la sábana permite “que no se perdiera ninguna moneda al contarlas” (*Cantar*, ed. Montaner, 17, nota 183 [1993: 115; 2007: 17]). Además de dar verosimilitud al relato, se produce la visión del dorado de las monedas sobre el blanco del tejido. El contraste implícito de colores es también el elemento que domina en la descripción de la afrenta de Corpes: “Linpia salié la sangre sobre los ciclatones” (v. 2739): se visualiza inmediatamente la seda dorada manchada de rojo.

Mención aparte merece el sombrero con el que Félez Muñoz da de beber a sus primas en el robledal de Corpes. La voz poética narra con todo detalle el rescate (vv. 2799-2808):

Con un sombrero que tiene Félez Muñoz
 (nuevo era e fresco, que de Valencia-l’ sacó)
 cogió del agua en él e a sus primas dio.
 Mucho son lazradas e amas las fartó,
 tanto las rogó fata que las assentó;

valas conortando e metiendo coraçón
fata que se esfuerçan e amas las tomó,
e privado en el cavallo las cavalgó,
con el so manto a amas las cubrió.
El cavallo priso por la rienda e luego dent las partió.

En estos diez versos se acumulan nueve verbos de tercera persona en pretérito perfecto simple, siete de los cuales quedan intensificados al encontrarse en posición final, ya que la rima es aquí aguda en “-ó” (“sacó” / “dio” / “fartó” / “asentó” / “tomó” / “cavalgó” / “cubrió”). Queda así puesta de manifiesto la intensa actividad desplegada por Félez Muñoz a través del recurso ya examinado de la descomposición en secuencias. En esta crónica del auxilio prestado a las hijas del Cid, vemos a Félez Muñoz acercarse al arroyo con su sombrero nuevo, dar agua y ánimos a sus primas hasta lograr que se incorporen y sentarlas en su caballo, abrugarlas con su manto y sacarlas del bosque. Sobre este episodio, Rico (“Un canto”, 254 [1993 y 2007 XLII-XLIII]) ha escrito:

77

Félez Muñoz se nos vuelve inolvidable gracias a ese sombrero “nuevo [...] e fresco, que de Valencia-l’ sacó” (v. 2800). Nos hacemos una perfecta composición de lugar. El viaje al Carrión de los infantes es una visita de cumplido, que aconseja estrenar prendas de calidad, y Félez Muñoz puede permitírselas, porque no en balde aumenta día a día la riqueza de la mesnada del Cid. Ni un instante de indecisión hay en su gesto de llenar de agua el sombrero, pero el juglar está al tanto de que el público sí se dirá: “¡Y para colmo de desastres, un buen sombrero nuevo echado a perder!”; y esa reflexión tragicómica funcionará como un agüero optimista. No hay cabos sueltos: la situación imaginaria está delineada con ingredientes de fino realismo.

El “fino realismo” que evoca Rico nos hace ver ésta y otras situaciones imaginarias del CMC. Al igual que las voces de los personajes están en consonancia con los hechos, la voz poética en sus descripciones configura imágenes que el público puede proyectarse como si las viera.

1.2. *La mirada de los personajes*

Los ojos del héroe aparecen ya en el primer verso —conservado— de la obra: “De los sos ojos tan fuertemiente llorando”. “Llorar de los ojos” es lo que se conoce como “frase física”, una fórmula que supone un reconocimiento inmediato

por parte del público.¹⁶ Pero los “ojos” no sólo lloran, también ven. La voz poética aporta detalles concretos que permiten visualizar la escena (vv. 1-5):

De los sos ojos tan fuertemiente llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pielles e sin mantos,
e sin falcones e sin adtores mudados.

78

En este fragmento, el receptor se convierte en los ojos de este personaje, aún sin nombre, que mira atrás y ve no sólo un lugar vacío, sino vaciado de todo lo que contenía. Se hacen visibles, así, dos tiempos a la vez, el presente, desolado, y el pasado, ya ausente, al nombrar las pieles, los mantos, los halcones y los azores que ya no están. El uso anafórico de la preposición “sin” ante todos estos sustantivos convierte la enumeración de elementos en una larga sustracción o en una suma de ausencias. La descripción, a través de la mirada del héroe, de los lugares y elementos exteriores pasan a “formar parte del interior del destinatario, pasando de la vista al sentimiento. La voz poética da a ver lo que ve el héroe para hacernos sentir lo que siente. Como señala Paredes (“Le sentiment”, 76), “l’exactitude réaliste et ponctuelle, avec laquelle le jongleur mentionne et décrit les lieux où se déroule l’action du poème, est là pour en appeler à la mémoire du spectateur, de l’auditeur, pour accentuer la vraisemblance des événements racontés”.

De la descripción se pasa a la identificación y a la explicación de sus causas: “sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados” (v. 6). Y como si el mero hecho de presentar al personaje con un apelativo laudativo bastara para sacudirlo de su ensimismamiento; como si, al suspirar, expeliera no sólo el aire, sino su emoción, Rodrigo toma la palabra y habla “bien e tan mesurado” (v. 7). De los ojos, se pasa a la construcción de la figura heroica, un mio Cid que hace gala de medida incluso en los momentos aciagos.

Las descripciones no se dan a ver tan sólo a través de los ojos del héroe. Al igual que la voz poética hace escuchar la voz de varios personajes, también reproduce lo que ven. Una de las imágenes más estudiadas es, sin duda, la

¹⁶ Sobre las llamadas “frases físicas” y el posible origen de la expresión “llorar de los ojos”, véase la edición del CMC de Montaner (646 [1993: 386; 2007: 304]). Los personajes que lloran “de los ojos” en el CMC son el Cid (además del verso ya citado, “llora de los ojos, tan fuertemiente sospira”, v. 277; “Llorando de los ojos, que non viestes atal”, v. 374), Jimena (“llorava de los ojos”, v. 265) y los habitantes de Burgos (“plorando de los ojos”, v. 18).

contemplación de Valencia a través de la mirada de Jimena y sus hijas (vv. 1612-1617):

Ojos vellidos catan a todas partes,
miran Valencia, cómmo yaze la cibdad,
e del otra parte a ojo han el mar,
miran la huerta, espessa es e grand;
alçan las manos por a Dios rogar
d'èsta ganancia, commo es buena e grand.

Desde lo alto del alcázar, Jimena y sus hijas contemplan Valencia, y lo primero que atrae su mirada son el mar y la huerta, “los elementos que más contrastan con el paisaje castellano” como subraya Montaner en su edición del *CMC* (104, nota 1612-1615 [1993: 202; 2007: 104]). Se termina destacando, sin embargo, la riqueza de la ciudad. Se trata, a fin de cuentas, de una descripción poco lírica y de carácter eminentemente funcional.¹⁷ Más que lo descrito, lo que cabe aquí destacar es el recurso utilizado para describir, ya que “los ojos” son la sinécdoque que designa a Jimena y a sus hijas, como lo confirma el hecho de que este sintagma sea el sujeto de “alçan las manos”.

Si éste es sin duda el caso más notable, se dan sin embargo numerosos momentos en los que la voz poética explicita lo que ven los personajes. Al llegar Minaya ante el rey con los caballos que envía el Cid, refiere: “Violos el rey, fermoso sonrisava” (v. 873). Tras la batalla contra Bucar, el Cid muestra a su esposa las pruebas de su victoria: “¿Vedes el espada sangrienta e sudiento el cavallo”? (v. 1752). En su misión de mirar por sus primas, Félez Muñoz se adentró en el bosque “fasta que viesse venir sus primas amas a dos” (v. 2770). Son los infantes quienes aparecen: “Violos venir” (v. 2772). Debe, pues, cuidarse de no ser descubierto, de que “ellos no-l' vien” (v. 2773). Una vez que el sobrino del Cid encuentra a sus primas y consigue despertarlas, éstas “abrieron los ojos e vieron a Félez Muñoz” (v. 2791).

La voz poética otorga un lugar importante a la visualización de las escenas que describe, así como a los ojos y la vista de los personajes. Ahora bien, “ver” puede tener también el sentido de “entender”, estableciéndose así una relación especular entre lo visible y lo verdadero.

¹⁷ Sobre las diversas y contrarias valoraciones que han suscitado estos versos, véase la edición del *CMC* de Montaner (880-882 [1993: 560-561; 2007: 534-536]).

VER Y ENTENDER

La voz poética da a ver lo que tienen los personajes ante los ojos y también lo que ello les hace comprender, y de qué manera los determina a actuar. Como apunta Luongo (“Mio Cid Ruy”, 213) “focalization on diverse actors is frequent in the *Poema*”. Pero las conexiones entre causa y consecuencia no corren sólo a cargo de los personajes de la obra, sino también de la tercera persona omnisciente. La voz poética se hace asimismo cargo de las palabras y los hechos de los personajes, dando a ver una suerte de entendimiento y de imbricación entre las voces.

1.1. *Los personajes ven y entienden*

80

La voz poética recurre a la vista de los personajes para hacernos sentir sus emociones, pero también otros procesos mentales. Tras la conquista de Castejón, el Cid quiere tomar Alcocer mediante la táctica del “tornafuye”, que, como explica Montaner en su edición del *CMC* (38, nota 575 [1993: 136; 2007: 38]), “consiste en fingir una rápida huida para que los de Alcocer abandonen la seguridad del Castillo y acudan desordenadamente en persecución de los supuestos fugitivos. Entonces éstos darán media vuelta y se lanzarán por sorpresa contra aquéllos, a los que derrotarán rápidamente”. Para que esta estratagema funcione, resulta por lo tanto esencial ver, calcular en qué momento la distancia entre los supuestos huidos y sus perseguidores es suficiente: “El buen Campeador la su cara tornava / vio que entr’ellos e el castiello mucho avié grand plaça” (vv. 594-595). Ver no es aquí un mero acto involuntario de percepción, sino una acción voluntaria y que tiene una meta precisa. Si la palabra del Cid expresa su voluntad y sus planes, la vista es una de las herramientas que le permite ponerlos en práctica, y así lo señala la voz poética. Lo mismo se produce durante la batalla contra Fáriz y Galve, cuando “A Minaya Álbar Fáñez matáronle el cavallo” (v. 744):

Violo mio Cid Ruy Díaz el castellano
acostós’ a un aguazil que tenié buen caballo,
diol’ tal espadada con el so diestro braço,
cortól’ por la cintura, el medio echó en campo;
a Minaya Álbar Fáñez íval’ dar el cavallo:
(vv. 748-752)

El héroe ha podido intervenir para socorrer a su mano derecha porque había visto que le habían matado al caballo, porque estaba mirando a sus hombres, atendiendo a sus deberes de jefe militar.

La previsión del héroe no se limita, sin embargo, al campo de batalla. Tras la conquista de Valencia, se plantea el problema de retener a la población en los territorios conquistados y teme que, una vez enriquecidos, algunos de sus hombres quieran marcharse: “Véelo mio Cid, que con los averes que avién tomados, / que si-s’ pudiessen ir, ferlo ien de grado” (vv. 1249-1250). Toma entonces disposiciones para que ello no sea posible.¹⁸ La construcción de la figura del héroe pasa por mostrar su capacidad de previsión y de control, que la voz poética corrobora aquí a través de la conexión entre la vista, el entendimiento y la acción.

La previsión puede ser explícita, como en el caso de los agüeros. Cuando los infantes están marchándose de Valencia con sus esposas, el Cid los acompaña un trecho y, como al salir de Bivar, observa los augurios: “Violo en los avueros [...] / que estos casamientos non serién sin alguna tacha” (vv. 2615-2616). El verbo *ver* produce aquí un efecto proléptico, puesto que anuncia el mal comportamiento de los infantes. En el CMC todo resulta, en efecto, conectado: lo que se dice con lo que se hace, los hechos del pasado con los del presente y del futuro. La voz poética también va a revelar la cadena que lleva de las causas a las consecuencias.

1.2. La voz poética ve los entramados de causalidades

La voz poética se hace eco de la capacidad de los personajes de relacionar lo que ven con lo que deben hacer asumiendo ella misma la explicitación de los motivos que impulsan a la acción. Por supuesto, no cabe en estos casos la utilización del verbo *ver*, puesto que la asunción del razonamiento se hace aquí desde el exterior de los hechos relatados. Resulta así muy frecuente el uso de las conjunciones causales “ca”, “que” y “porque”.

Cabe así explicar los sentimientos de los personajes. El júbilo del Cid al ver acercarse a su familia a Valencia: “Alegre fue mio Cid, que nuncua más nin tanto, / ca de lo que más amava ya·l’ viene el mandado” (vv. 1562-1563). El alborozo de las mujeres del grupo cidiano por los proyectos de bodas: “Alegre es doña Ximena e sus fijas amas / e todas las otras dueñas que-s’ tienen por casadas” (vv. 1801-1802); el regocijo de los vencedores en Valencia: “grandes son los gozos en Valencia la mayor / porque tan ondrados fueron los del Canpeador” (vv. 3711-3712); la amargura de los infantes, “Ya les va pesando a los ifantes de Carrión / porque el rey en Toledo fazié cort” (vv. 2985-2896); o su temor: “ca grand miedo ovieron a Alfonso el de León” (v. 3543).

¹⁸ Sobre las medidas tomadas, véase la edición del CMC de Montaner (826-827 [1993: 520-522; 2007: 480-482]).

La voz poética también detalla la trabazón de los hechos. Cuando Martín Antolínez lleva a Rachel y Vidas a encontrarse con el Cid, explica que “non viene a la puent, ca por el agua á pasado” (v. 150) porque no quiere ser visto: “que ge lo non ventassen de Burgos omne nado” (v. 151). Pormenoriza incluso en detalles nimios: durante la batalla contra el rey Yúcef, éste se quedó sin espada porque su montura cabalgó demasiado rápido: “Al rey Yúcef tres colpes le ovo dados / saliós’le de so l’espada, ca mucho l’andido el cavallo” (vv. 1725-1726). Esto puede llevar a explicitar lo que piensan los personajes. Así, cuando los habitantes de Alcocer caen en la trampa tendida por las tropas del Cid, que hacen ver que abandonan el asedio dejando parte de sus cosas, se formulan las razones (la codicia y la imprudencia) que explican por qué funciona el ardid (vv. 591-593):

82

Los grandes e los chicos fuera salto davan,
al sabor del prender, de lo ál non piensan nada,
abiertas dexan las puertas, que ninguno non las guarda.

La conexión entre los hechos se expresa también a través de conjunciones temporales, como si la contigüidad temporal tuviera valor de evidencia causal, insistiendo así en la ligazón de los tiempos y de las acciones. He aquí dos ejemplos: “Cuando lo oyó el rey Tamín por cuer le pesó mal” (vv. 636); “Alegre era el Campeador con todos los que ha, / cuando su seña cabdal sedié en somo del alcácer” (vv. 1219-1220). También puede la voz poética hacer explícita no la causa sino la finalidad: “tod esto les fizo el moro por el amor del Cid Campeador” (v. 2658).

En todos los casos, se trata de hacer explícitas las razones que motivan las acciones y reacciones de los personajes, creando una impresión tanto de cohesión como de transparencia. Este efecto se confirma y se completa cuando la voz poética corrobora los dichos y hechos de los personajes.

2.3. *La voz poética ve lo que dicen y hacen los personajes*

Entre las acciones de los personajes y el discurso de la voz poética se produce un fenómeno similar a la redundancia señalada entre las palabras de los mensajeros y la del mandatario. No me refiero a los casos de doble narración, recurso habitual de la épica, descrito por Auerbach (*Mímesis*, 101) como “la reanudación de una misma situación en *laissez* consecutivas, de tal suerte que uno duda al principio si se trata de un nuevo episodio o de una exposición complementaria del primero”.¹⁹ Me interesan aquí las intervenciones de la voz

¹⁹ Sobre este recurso en el CMC, véase Gornall (“Double Narration”).

poética que confirman, a menudo con las mismas palabras, lo que uno de los personajes ha anunciado o previsto que se lleve a cabo.

Cuando Martín Antolínez regresa con el dinero que los prestamistas burgaleses le han entregado a cambio de las arcas supuestamente llenas de riquezas, le dice al Cid: “Mandad coger la tienda e vayamos privado” (v. 208). En la tirada siguiente, la voz poética precisa: “Estas palabras dichas, la tienda es cogida” (v. 213). Por un lado, la proposición absoluta, yuxtapuesta a la principal, pone de manifiesto la contigüidad temporal de las dos acciones. Por otro, el participio pasado “cogida” funciona como derivación del infinitivo “coger”, subrayando que la orden se ha ejecutado. Más adelante, durante el cerco de Alcocer, el fogoso Pero Bermúdez exclama: “Vo meter la vuestra seña en aquella mayor az” (v. 707). Este futuro próximo se cumple: la voz poética parece retomar estas palabras y confirmar que Pero Bermúdez ha hecho lo que había dicho que iba a hacer: “Espoloneó el cavallo e metiól’ en el mayor az” (v. 711).

83

Al salir de Burgos, el Cid reza a la Virgen pidiéndole su ayuda y hace voto, en caso de lograr el éxito en el destierro, de encargar mil misas. Cuando, tras la victoria de Alcocer, queda decidido que Minaya vaya a Castilla para hacer entrega al rey de treinta caballos, recibe igualmente la orden de saldar esta deuda: “en Santa María de Burgos quitedes mill missas” (v. 822). Una vez regresa junto a las tropas cidianas, la voz poética expresa la alegría del héroe, a la vez que da constancia de la acción cumplida: “¡Dios, cómo es alegre la barba vellida / que Álbar Fáñez pagó las mill missas” (vv. 930-931). Las primeras palabras del héroe, su promesa, implican, como ya se vio, una forma de proyectarse con confianza en el futuro, es decir, la creencia en una palabra que puede forzar los hechos, una palabra eficaz.²⁰ Para que ello sea posible, es necesario que las dos partes del “acuerdo” se cumplan: puesto que el Cid ha resultado victorioso, debe respetar su palabra, y hacerla efectiva. Se produce, pues, una segunda toma de palabra del Cid, por la cual Minaya recibe el encargo de pagar las misas. Pero esto no parece bastar: toma aquí el relevo la voz poética, para dar cuenta de la realización de la acción. Se establece aquí un esquema en tres etapas, que lleva de una palabra proyectada hasta la consignación de su realización, considerada ya como hecho pasado.

La voz poética se construye a sí misma como testigo, como si estuviera asistiendo a los hechos, escuchando a los personajes, confirmando sus palabras y dando fe de ellas. Esto corresponde a la segunda acepción del término *notario* (“persona que deja testimonio de los acontecimientos de los que es

²⁰ Sobre las promesas y su función en el CMC, véase Boix Jovaní, “Promesas”.

testigo”) y tiene incidencia no sólo en el relato en sí sino en la manera en que éste se concibe, claramente, como mimesis.

CONCLUSIONES

84

En el *CMC*, los ojos y la vista son importantes. Tanto los de los personajes como los de la voz poética, que se convierten en nuestros ojos y logran hacernos percibir, sentir y entender. La voz poética se convierte en vista para crear las coordenadas del universo ficcional épico —a través de los viajes, las batallas y las fórmulas épicas, que construyen el tiempo, el espacio y los personajes—. En este universo, la voz poética, a través de la mirada de los personajes, establece una correspondencia entre lo visible y lo verdadero. La voz poética explica y entiende y prevé. Esta explicitación de los nexos entre temporalidad y causalidad establece la veracidad y la unicidad de una realidad que parece haberse vuelto transparente para nosotros.

La voz poética, testigo y guía, nos da a ver y a entender lo que ve, lo que ven los personajes, lo que ocurre y por qué ocurre. Se produce una imbricación entre las voces de los personajes y la voz poética, que va a narrar lo proyectado por estas. Como si el poema no fuera sino el desarrollo de palabras lanzadas desde un pasado y, en cierto modo, el presente de enunciación no fuera más que la superficie de un espejo, que conecta el futuro proyectado con el pasado realizado. La configuración de la voz poética en el *CMC*, que hace corresponder la palabra con la acción y la vista con el entendimiento, articula una poética de la claridad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Gredos, 2020.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (primera edición: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna: Francke AG Verlag, 1946).
- BARTON, SIMON, “Reinventing the Hero: The Poetic Portrayal of Rodrigo Díaz, the Cid, in Its Political Context”, en David G. Pattison (ed.), *Textos épicos castellanos. Problemas de edición y crítica*, Londres: Queen Mary/University of London, 65-78.
- BÉDIER, JOSEPH, *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*, París: Honoré Champion, 1908-1913.

- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, "Promesas y juramentos en el *Cantar de mio Cid*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 89.1, 2012, 1-13.
- Cantar de mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner Frutos con un ensayo de Francisco Rico, Madrid/Barcelona: Real Academia Espanola/Galaxia Gutenberg, 2011 (primera edición en Barcelona: Critica, 1993; reed. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Circulo de Lectores, 2007).
- CORBELLARI, ALAIN, "Guillaume face à ses doubles. Le Charroi de Nîmes, ou la naissance médiévale du héros moderne", *Poétique*, 2004/2, 138, 141-157.
- DE CHASCA, EDMUND, *El arte juglaresco en el "Cantar de mio Cid"*, Madrid: Gredos, 1967.
- DOZY, REINHART, *Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le Moyen-âge*, Leiden: Brill, 1849.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, GUILLERMO y CLARA DEL BRÍO CARRETERO, "El *Cantar de mio Cid*: estado actual de algunas cuestiones", *Per Abbat*, 7, 9-32.
- FLETCHER, RICHARD, *El Cid*, Hondarribia: Nerea, 1999 (primera edición: *The Quest for El Cid*, Londres: Century Hutchinson, 1989).
- GENETTE, GÉRARD, "Frontières du récit", *Communications*, 8, 1966, 152-163.
- GORNALL, JOHN, "Double Narration in the *Poema de mio Cid*", *Olifant*, 19, 1995, 239-244.
- HORRENT, JULES, *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*, Barcelona: Ariel, 1973.
- JUSTEL VICENTE, PABLO, "La carga de choque en la épica francesa y castellana", *Revista de Poética Medieval*, 25, 2011, 175-198.
- JUSTEL VICENTE, PABLO, "Estilo reiterativo, fórmulas historiográficas y fórmulas épicas", *e-Spania*, 15, 2013, disponible en <<https://doi.org/10.4000/e-spania.22265>> [consultado el 4 mayo de 2022].
- JUSTEL VICENTE, PABLO, *Técnica y estética: el "Cantar de mio Cid" y la épica francesa*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2017.
- JUSTEL VICENTE, PABLO, *El sistema formular del Cantar de mio Cid: estudio y registro*, Potomac: Scripta Humanistica, 2017.
- LACARRA, MARÍA EUGENIA / EUKENE, *El Poema de mio Cid: realidad histórica e ideología*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1980.
- LAMBIN, GÉRARD, *L'Épopée. Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999 [ed. en línea : 18 julio 2016].
- LORD, ALBERT BATES, *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- LUONGO, SALVATORE, "'Mio Cid Ruy Díaz odredes lo que dixo': The Voice of the Narrator, the Voice of the Characters", en Alberto Montaner e Irene Zaderenko, (coord.), *A Companion to the Poema de mio Cid*, Leiden: Brill, 2018, 207-245.
- MARTIN, JEAN-PIERRE, "Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation", *Cahiers de civilisation médiévale*, 120, 1987, 315-329.

- MARTÍNEZ DÍEZ, GONZALO, “Los infantes de Carrión del Cantar cidiano y su nula historicidad”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 34, 2007, 207-223.
- MARTÍNEZ DÍEZ, GONZALO, “Historia y ficción en la épica medieval castellana”, en Alberto Montaner (coord.), “Sonando van sus nuevas allent parte del mar”: *El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, 115-139.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *La España del Cid*, Madrid: Espasa-Calpe, 1956, 5ª ed. (primera edición: Madrid: Plutarco, 1929).
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, “Dos poetas en el *Cantar de mio Cid*”, *Romania*, 82:326, 1961, 145-200.
- MONTANER FRUTOS, ALBERTO, “El Cid: mito y símbolo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 27, 1987, 121-340.
- 86 MONTANER FRUTOS, ALBERTO, “El ‘Cantar de mio Cid’”, en *Cantar de mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner Frutos con un ensayo de Francisco Rico, Madrid/Barcelona: Real Academia Española/Galaxia Gutenberg, 2011, 257-560 (primera edición como “Prólogo” en Barcelona: Crítica, 1993, 1-97; reed. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007, XLV-CCCL).
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Editorial Prensa Española Madrid, 1968.
- PAREDES NUÑEZ, JUAN, “Le sentiment de la nature dans l'épopée romane. Paysage et description expressive dans la Chanson de Roland”, *Le Moyen Age*, 2012/1 (CXVIII), 75-88.
- PARRY, MILMAN, “Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 64, 1933, 179-197.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: 2014, 23ª ed. (Edición del Tricentenario: actualización de 2021). Disponible en <dle.rae.es>.
- RICO, FRANCISCO, “Un canto de frontera: ‘la gesta de Mio Cid el de Bivar’”, en *Cantar de mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner Frutos con un ensayo de Francisco Rico, Madrid/Barcelona: Real Academia Española/Galaxia Gutenberg, 2011, 221-255 (primera edición en Barcelona: Crítica, 1993, XI-XLI-II; reed. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007, XI-XLIII).
- ROSIER-CATACH, IRÈNE, *La Parole efficace. Signe, rituel, sacré*, París: Seuil, 2004.
- SMITH, COLIN, “On Sound-Patterning in the *Poema de mio Cid*”, *Hispanic Review*, vol. 44:3, 1976, 223-237.
- ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale*, París: Seuil, 1972.