

PROBLEMAS EN TORNO A LA COMPOSICIÓN DEL POEMA DEL CID

DOCTRINA ORALISTA

EL ESTILO formulario es inseparable de la épica. El estilo formulario es un estilo oral. He ahí la conclusión rotunda de la doctrina oralista.

A la luz de esta doctrina ¿se puede dar por supuesto que el *Cantar de Mio Cid* es por su estilo un poema netamente oral? Creo que antes de aventurar una opinión conviene considerar las teorías que admiten composición escrita en mayor o en menor grado. Una de estas teorías suscribe influencia monástica —y por consiguiente letrada— en la redacción del Poema.

TEORÍAS DE INFLUENCIA MONÁSTICA

A fines del siglo pasado Jules Cornu y Rudolf Beer defendieron la tesis de autoría clerical.¹

En nuestros propios días la teoría de influencia de Cardeña ha vuelto a llamar la atención por dos artículos importantes del profesor de Oxford, P. M. Russell. En el primero² Russell afirma que, dado el interés especial que se manifiesta en el *Cantar de Mio Cid* por asuntos legales y documentos laicos, cabe suponer un autor clerical. Este autor letrado acataba la autoridad de la palabra escrita, hurgaba los archivos para dar con el nombre olvidado de un asesor jurista del Cid, y se familiarizó con estipulaciones jurídicas que no pudieron ser corrientemente conocidas. Posteriormente sugiere Russell con menos firmeza que “el CMC, tal como se nos ha conservado, posiblemente acusa más

¹ Jules Cornu, “Études sur le Poème du Cid”, *Romania*, X (1881), pp. 75-99; “Études sur le Poème du Cid (cont.)”, *Études Romanes Dédiés à Gaston Paris* (Paris, 1891), pp. 418-458; “Beiträge zu einer künftigen Aufgabe des Poema del Cid”, *Zeitschr. f. roman. Phil.* XXI (1897), pp. 461-528. Menéndez Pidal discute la tesis de Cornu en su *Cantar de Mio Cid*, pp. 82-86; y Gaston Paris (favorablemente) en *Romania*, XXII (1898), pp. 153-4.

Rudolf Beer, *Zur Ueberlieferung altspanischer Literaturdenkmäler*. Viena, 1898.

² P. M. Russell, “Some Problems of Diplomatic in the ‘Cantar de Mio Cid’ and Their Implications”, *Modern Language Review*, XLVIII (1952), pp. 340-349.

indicios de la influencia de Cardena de lo que permiten las teorías actuales".³

No es ésta la ocasión para reseñar los argumentos (algunos de ellos de lo más intrincado) que Russell aduce con pericia y agudeza. Basta por ahora decir que su razonamiento no incluye una consideración de lo que pueda significar el estilo como indicio de autoría, sea de un posible poeta clerical, sea de un juglar, sea de ambos. Desde nuestro punto de vista la evidencia estilística es fundamental por ser menos hipotética que la histórica, cuyas incógnitas nos obligan a cada paso a elegir entre una u otra hipótesis, ninguna de ellas verificable en sentido absoluto.

TRADICIÓN ESCRITA Y ORAL EN LA TEORÍA DE MENÉNDEZ PIDAL

El estilo épico tradicional, según Menéndez Pidal antes de 1965, se propaga tanto por la tradición oral como por la escrita. El poeta que transmite un cantar oralmente, o el que lo transmite por escrito, ambos se someten a la tensión poética que inspira la creación tradicional. A ambos gobierna la conciencia que tienen, por una parte, de la tradición como tesoro común de poetas del pasado y del presente, y por otra, como posesión individual que permite renovación y re-creación. "La tradicionalidad que se deposita en manuscritos —afirma Menéndez Pidal— "ofrece caracteres idénticos a la puramente oral".⁴

Lo que estas palabras, escritas en 1924, no aclaran, es si en tales manuscritos un juglar pone por escrito su propio cantar en el acto de composición. Parece que lo que tenía presente era más bien el proceso de difusión que el de composición inicial, pues en la misma página nos dice que esta difusión es mixta, es decir, se realiza mediante la transmisión oral y escrita, aunque "esencialmente ha de ser oral, cantada".

La posición de Menéndez Pidal en lo que se refiere a este punto fundamental fue equívoca en su edición del Cantar de 1908 y en su *Romancero hispánico* de 1953.

No es sino hasta 1965, en una ponencia presentada a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona⁵ que don Ramón, teniendo

³ P. M. Russell, "San Pedro de Cardena and the Heroic History of the Cid", *Medium Aevum*, XXVII (1958), pp. 57-59.

⁴ Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1956, p. 369.

⁵ Menéndez Pidal, "Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales. El 'Mio

presente la juglaría yugoslava, reconoce plenamente la "extraordinaria retención memorística que abunda de modo increíble entre los que se dedican a la transmisión oral" (p. 199). Por primera vez en sus escritos (que yo sepa), no deja duda alguna de que el viejo texto del Poema *se dictó* para ser puesto por escrito, trabajando el refundidor "no sobre el pergamino, sino *oralmente* sobre la memoria de un juglar que supiese a la perfección los versos antiguos y que, en repeticiones varias, se asimilase las enmiendas, mejoras y adiciones" (p. 233).

Por lo visto lo dicho se refiere a la transmisión, no a la composición original del Cantar. Este primer acto creativo Menéndez Pidal lo pasa por alto.

LA TRADICIÓN ESCRITA Y LA ORAL SEGÚN LA ESCUELA ORALISTA

La escuela oralista rechaza de plano la teoría de la tradición escrita. Según Lord, la técnica escrita no es compatible con la oral, ni tampoco posible que las dos se puedan combinar para formar otra tercera técnica transicional.⁶

Lord funda esta proposición categórica en sus observaciones de la creación juglaresca en Yugoslavia. Allí verificó el hecho de que la versificación y el correspondiente compás musical son poderosos auxilios mnemónicos cuyo ímpetu depende de la realización oral. Este ímpetu se detiene, hasta se para, cuando el poeta abandona el medio oral y musical para emprender el manejo trabajoso de la pluma.

EL CANTOR MODERNO Y EL JUGLAR MEDIEVAL

¿Se puede equiparar el cantor moderno con el juglar medieval? No se puede negar que hay grandes diferencias: de medio ambiente, de la clase social de los cantores, de tipos de tradicionalidad.

Pero a pesar de estas y otras diferencias, el poeta oral de antaño y el de ogaño comparten semejanzas fundamentales: 1) el papel que desde tiempo inmemorial, desde Homero hasta Avdo Mededović, ha hecho el poeta épico como portador de la tradición. Hasta en el canto decadente novelizado y diluido en la cuentística popular de Yugoslavia es notable la tradicionalidad. 2) El hecho fundamental de la actuación

Cid' y dos refundidores primitivos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI (1965-66), pp. 195-225.

⁶ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*. Nueva York, 1965, p. 129.

épica. El público medieval no es comparable con el moderno, pero lo que no ha cambiado en principio es la relación entre el público y el poeta, en el momento de la recitación oral. Esta es una relación viva entre el público y el juglar. 3) Los datos recogidos por los investigadores de la juglaría medieval y de la de nuestro siglo han establecido el predominante analfabetismo del poeta oral. 4) Tanto el juglar occidental como el cantor eslavo-turco dominan un gran acervo de fórmulas, de lenguaje formulario y de contenido tradicional, gracias a un desarrollo fenomenal de la memoria. 5) Debido a la viviente modalidad oral que se propaga de recitador a recitador, el texto de un canto es algo que vive en variantes que discrepan entre sí en cuanto a pormenores pero que no alteran esencialmente el contenido tradicional. Esta modalidad oral se manifiesta desde el principio, desde la creación inicial.

La semejanza más significativa de las señaladas es el estilo formulario en la creación de todo poeta épico desde Homero. Si esta última proposición vale, pues, la abundancia de fórmulas en el *Cid* significa que el juglar castellano ha obedecido los mismos imperativos creadores que gobiernan a todo poeta oral. Por eso podemos afirmar con bastante confianza que el *CMC* es una composición oral si contiene una proporción de fórmulas y de lenguaje formulario comparable a la de los romances tradicionales cuyo oralidad es indiscutible.

LAS TRES PRUEBAS LORDIANAS

La cuestión arriba planteada nos lleva a considerar las tres pruebas lordianas aplicadas al Poema, a saber, fórmulas, temática y encabalgamiento. Me dirigiré primero a las últimas dos para terminar aportando los resultados de nuestro análisis del contenido formulario.

En nuestro Poema, que combina materia ficticia con la narración verista de recientes sucesos históricos, no abundan los temas tanto como en epopeyas que refieren sucesos legendarios de un pasado remoto o los cantos cuentísticos que abundan en motivos folklóricos. Sin embargo, el *Cantar* entraña tres de los temas épicos más corrientes: la contienda familiar, la venganza que se produce por esa contienda, y la asamblea. Pero más allá de estas manifestaciones patentes de atracción temática el *CMC* manifiesta lo temático y lo mítico de un modo más sutil, como con razón sostiene el profesor P. N. Dunn en su artículo sobre tema y mito en el *Cantar*.⁷

⁷ P. N. Dunn, "Theme and Myth in the Poema de Mio Cid", *Romania*, LXXXIII (1962), pp. 348-369.

Orest R. Ochrymowycz ha realizado en una tesis inédita el único estudio que hasta ahora se ha hecho del encabalgamiento en el *CMC*.⁸ En lo esencial los resultados de su análisis son los siguientes: 1) Los versos independientes en sentido gramatical, es decir, los no encabalgados suman el 64 %; 2) Los que pertenecen a una serie de lo que Parry y Lord llaman encabalgamiento no periódico (unperiodic enjambment) forman el 28.8 % del total de los versos. 3) Sólo una proporción mínima del Poema, el 7.2 %, corresponde al concepto moderno de encabalgamiento: el que Parry llama "encabalgamiento necesario". El dato es significativo porque la escasez de encabalgamiento necesario es lo que caracteriza el estilo oral. Esta clase de encabalgamiento es dos veces más frecuente en los poemas yugoslavos que en el *Cid*.

EL CONTENIDO FORMULARIO

Al presentar el registro de fórmulas en los 3 730 versos del *CMC* compartimos la opinión de la señora Webber sobre el valor de la estadística en esta clase de recuento: los resultados no pueden ser muy exactos. No pueden ser exactos por los muchos errores en que

⁸ Orest R. Ochrymowicz, *Aspects of Oral Style in the "Romances juglarescos" of the Carolingian Cycle*, tesis doctoral de la Universidad de Iowa, Iowa City, Iowa, 1968, pp. 211-216.

Me ha parecido necesario, además, estudiar el encabalgamiento en un ejemplar del mister de clerecía porque mi primera impresión de los poemas de este género fue la de un estilo tan paratáctico y "desencabalgado" como el del mister de juglaría. De confirmarse esta impresión se pondría en duda la validez de la prueba lordiana del encabalgamiento. Por eso he analizado 300 versos del *Libro de Alexandre*. Ahora bien: muy al contrario de mi primera impresión subjetiva, el análisis realizado demuestra que el encabalgamiento necesario es un 300 % más frecuente en el *Alexandre* que en el *Cid* y un 40 % más frecuente que en los poemas yugoslavos: *CID*: Versos sin encabalgamiento, 64.0 %, encabalgamiento no periódico, 28.8 %, encabalgamiento necesario, 7.2 %; *LIBRO DE ALEXANDRE* (estrofas 321-421): Versos sin encabalgamiento, 51.0 %, encabalgamiento no periódico, 27.0 %, encabalgamiento necesario, 21.5 %; *CANTOS YUGOSLAVOS* (según Lord): Versos sin encabalgamiento, 40.6 %, encabalgamiento no periódico, 44.5 %, encabalgamiento necesario, 14.9 %.

Encabalgamiento no periódico según Lord: "El verso puede terminar con un grupo de palabras de modo que la unidad oracional ("sentence", es decir, unidad gramatical completa en sentido aristotélico) al final del verso, entrega una unidad lógica completa, aunque el pensamiento continúe en el verso siguiente agregando ideas independientes mediante nuevos grupos de palabras." Encabalgamiento necesario: "El final del verso puede corresponder al de un grupo de palabras sin acabar de expresar una unidad lógica, o el verso termina partiendo en dos un grupo de palabras; en ambos casos el encabalgamiento es necesario."

puede incurrir el juicio humano al categorizar las variantes de un fenómeno. Esto no obstante, la estadística puede servirnos para indicar tendencias generales. En el primer recuento erramos juzgando a base de un criterio demasiado amplio. Al descartarlo, hemos pecado en sentido contrario, adoptando un criterio severo que excluye un gran número de expresiones de sabor formulario que no cumplen del todo con una definición rigurosa de fórmula. También se ha excluido del recuento una proporción considerable de fórmulas del modo narrativo, a saber, las que no son verbales. Algunas de éstas son: saltos abruptos en la narración; la introducción de parlamentos sin verbo *dicendi*; versos de recapitulación y conclusión. Además, no se han contado ni muchos casos de reiteración binaria intensificadora en versos muy próximos los unos a los otros, ni series paralelas, ni series asindéticas, ni versos semejantes que encadenan una tirada con la que sigue.

Haciendo caso omiso de los procedimientos formularios del modo narrativo, pues, y además, de muchas expresiones que no cumplen del todo con la exigencia de constituir todo un grupo de palabras formularias, presento la estadística de las fórmulas verbales en el Poema en el siguiente análisis:

RECUESTO DE HEMISTQUIOS Y VERSOS FORMULARIOS ⁹

Total de expresiones formularias en 3 730 versos	1 487
Total de versos tipo 0 (sólo un hemistiquio formulario en el verso)	821
Total de versos tipo 1 (hemistiquio formulario acompañado por otro hemistiquio formulario en el verso)	440
Total de versos tipo 2 (verso formulario)	226
Total de versos formularios en el Poema: 821 + 440 + 226 - 27 *	1 014
	— 2
Total de hemistiquios formularios en versos tipo 0 y tipo 1	1 261

⁹ La documentación completa de este recuento y clasificación está consignada en una lista de 50 páginas, *Registro de fórmulas verbales en el Poema del Cid*, que he hecho circular entre algunos especialistas cidianos. Este registro está depositado en la biblioteca de la Universidad de Iowa.

* Los siguientes versos están clasificados bajo el tipo 1 y tipo 2: 41, 71, 78, 175, 204, 228, 248, 266, 268, 278, 408, 439, 489, 613, 671, 753, 810, 1195, 1432, 1595, 2053, 2094, 2142, 2185, 2361b, 2528, 3033. Se trata, en cada caso, de un verso formulario que contiene dos fórmulas. Ejemplo: "*Fabló mio Çid Roy Díaz el que en buen ora fo nado*" (613). Las dos fórmulas son: a) el epíteto compuesto que llena casi todo el verso; b) discurso directo con verbo *dicendi* en el primer hemistiquio. Los 27 versos arriba enumerados no se cuentan dos veces en el total de versos formularios pero sí en el total de expresiones formularias.

PORCENTAJES

Porcentaje de versos formularios en el Poema	27.1
Porcentaje de versos tipos 0	22.0
Porcentaje de hemistiquios formularios sobre 7 460 hemistiquios	17.0
Porcentaje de versos tipo 2	6.0

Los datos registrados indican una mayor proporción de fórmulas en el *CMC* que en el romancero tradicional. Según Ruth House Webber son formularios un 10 % de los 22 212 versos de romances representativos que ha analizado.¹⁰ El dato comparable en nuestro análisis es el que registra el 17 % de hemistiquios formularios en 7 460 hemistiquios. Se podría decir que no es igual nuestro criterio cuantitativo al de la señora Webber, pues nosotros juzgamos lo que es fórmula sobre tres o más ocurrencias, ella sobre cinco o más ocurrencias, y que, por lo tanto, no son comparables los sendos resultados estadísticos. Pero no creemos que valga el reparo porque no se puede fijar el mismo mínimo para 7 460 hemistiquios del Poema que para 22 212 versos del Romancero. Por este motivo nuestro mínimo de tres es relativamente comparable al de cinco establecido por la señora Webber.

El romancero tradicional pues, cuya oralidad es indiscutible, cumple con la principal prueba lordiana. También cumple con esta prueba el *Cantar de Mio Cid* de cuya oralidad sí se ha dudado.

CONCLUSIONES

Finalmente, en vista de lo expuesto, me permito proponer ciertas conclusiones: 1) ¿Hay influencia monástica en el *CMC*? Si se admite la incompatibilidad de la composición escrita y la oral el clérigo, acostumbrado a la composición solitaria en su *scriptorium*, sería incapaz de expresarse con la abundancia formularia de un juglar que responde en condiciones de tensión poética al estímulo de un público vivo y de otros poetas del pasado y del presente.

Acaso se pueda pensar en un clérigo ajuglarado, pues sabemos que los hubo desde el siglo siete. En 1160, sólo veinte años a partir de la composición del *Cid*, cierto Peire Rogier de Alvernia, canónigo docto

¹⁰ Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. University of California Press, Berkeley California, 1951, p. 178. Desde hace tiempo la señora Webber viene elaborando un estudio de fórmulas en el *GMC*. Por no haberse publicado aún lamento no haber podido contar con sus resultados.

de Vermont, abandonó su canongía y se convirtió en juglar ambulante, viajando de corte en corte, incluso en las cortes de Castilla y Aragón.¹¹ Semejante clérigo, ¿no pudo recitar cantares de gesta? ¿Podemos figurarnos su contraparte en Cardaña?

Lo que sí se sabe a base de la historia documentada de la juglaría es que hubo juglares que frecuentaban los palacios de reyes y las casas señoriales donde pudieron hasta ser testigos oficiales de las actividades de cancilleres, notarios y escribanos.¹² Por la evidencia que tenemos de la participación de juglares en las casas de los grandes, podemos suponer que un juglar iletrado pudo llegar a conocer por medio de personas letradas la clase de datos en el CMC que según Russell estaban sólo al alcance de éstas.

2) ¿Es idéntica la "tradición escrita" a la "tradición oral" como Menéndez Pidal creía en 1924? Nos atenemos más bien a sus conclusiones de 1965: las refundiciones escritas se hacen no sobre el pergamino, sino oralmente, es decir, por dictado, sobre la memoria del juglar.

En conclusión: la incompatibilidad de la técnica oral y la escrita observada entre los cantores eslavo-turcos es un hecho comprobado. Claro que esta incompatibilidad no se puede demostrar experimentalmente en cuanto a la composición juglaresca medieval, pero nos parece razonable deducirla por analogía. Si la deducción vale, pues, el estilo formulario, la escasez de encabalgamiento y la contextura temática del Poema acusan su composición juglaresca.¹³

EDMUND DE CHASCA

Universidad de Iowa

¹¹ Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 30.

¹² Véase Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 102.

¹³ Esta comunicación, tan condensada a causa de las limitaciones de espacio en estas actas, se publica en forma mucho más extensa y documentada en el tomo XII (1969) pp. 77-94, de *Filología* con el título "Composición escrita y oral en el Poema del Cid".