

## **Del estudio filológico de los textos medievales a la teoría del discurso: una perspectiva diacrónica\***

José Jesús de Bustos Tovar  
*Universidad Complutense*

### **1. Introducción**

En el último Congreso de Historia de la Lengua Española (Madrid, septiembre-octubre de 2003) he tenido ocasión de intentar explicar el sentido que tiene en la obra de Menéndez Pidal la constante asociación existente entre la historia lingüística y el análisis de textos literarios.<sup>1</sup> Amplío ahora considerablemente las ideas allí expuestas y las pongo en relación con los modernos criterios de análisis que se derivan de la teoría del discurso. Mi propósito es hacer notar hasta qué punto los métodos pidalianos no sólo no han sido puestos en cuestión sino que, en cierta medida, han sido reformados por la consideración del texto literario como un acto de comunicación en el que se manifiesta la subjetividad del lenguaje, de tal modo que se abren caminos para establecer nuevos términos de relación entre el análisis textual y el estudio lingüístico. Me parece que este objetivo exige hacer una síntesis de lo que significaron los estudios literarios

---

\* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación BF02-2205 del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

<sup>1</sup> En una comunicación titulada "Los textos literarios en la historia lingüística de Menéndez Pidal", que se publicará en las Actas del Congreso arriba citado.

en la escuela de Menéndez Pidal. Inmediatamente después, propondré varios ejemplos de análisis acerca de las manifestaciones verbales de la subjetividad del lenguaje, por medio de los cuales se advertirá de qué modo se cumple el criterio pidaliano de que el último fin de la filología es interpretar el *sentido* de los textos.

No es mi intención dar cuenta de la magnitud y naturaleza de los estudios literarios de la escuela de Menéndez Pidal en un trabajo como éste. Por eso, y aún con el riesgo cierto de que muchos aspectos importantes queden silenciados, me limitaré a sintetizar las que, a mi juicio, son las líneas metodológicas fundamentales en el análisis de los textos literarios en Menéndez Pidal y la importancia que adquirió la contribución de sus discípulos más directos en la renovación de la crítica literaria en España, a fin de entender mejor de qué modo los actuales criterios de análisis propuestos por la teoría del discurso vienen a complementar, desde una perspectiva diferente, muchos de los puntos de vista aportados por al escuela pidaliana.

## **2. Los principios metodológicos de Menéndez Pidal aplicados al análisis de los textos literarios**

Los primeros trabajos literarios de Menéndez Pidal se apartan radicalmente de la trayectoria seguida por Menéndez Pelayo en sus estudios literarios. Evita, inicialmente al menos, todo compromiso ideológico y se dedica con entusiasmo a aplicar los principios del positivismo a la edición y estudio de los textos medievales. Esta labor tuvo una continuidad admirable durante toda la vida del maestro. Creó una crítica textual basada en el positivismo alemán de finales del XIX, pero claramente superadora de sus estrechos límites, gracias a su capacidad interpretativa.

Menéndez Pidal atribuyó función relevante a los datos lingüísticos para la reconstrucción de textos. De este modo, sobre la edición del *Cantar de Mio Cid* elaboró un modelo que después habrían de seguir muchos otros estudios. El fundamento metodológico es el siguiente: la lengua de los textos literarios y, especialmente, de los textos épicos constituye la mejor representación de la lengua realmente hablada porque, al estar destinados a la recepción oral, no podían alejarse del tipo de lengua que la gente, letrada o iletrada, estaba acostumbrada a usar y entender. Dada esta premisa, todos los datos que

puedan recogerse acerca del “estado de lengua” en una época determinada (es decir, la situación de los principales rasgos de evolución lingüística), pueden contribuir a salvar ciertas deficiencias que han dejado las copias de esos textos que han llegado hasta nosotros. Es cierto que alguna crítica posterior ha acusado a Menéndez Pidal de incurrir en un cierto “circularismo” metodológico en relación con determinados rasgos lingüísticos supuestos en el texto y la fecha atribuida al mismo. Sin pretender aquí reivindicar el método pidaliano, sí quiero salir al paso de esta acusación que me parece más burda que malintencionada. Tal “circularismo” sería evidente si Menéndez Pidal utilizara sólo los dos parámetros de referencia. Pero no ocurre así. Esos criterios deben armonizar con muchos otros de capital importancia, de los que señalaré dos. Uno, externo, que se basa en el testimonio de las crónicas y otro, interno, referido a la organización interna —formal y temática— de la obra.

Hasta que Menéndez Pidal inició su trabajo, nadie había exhumado el testimonio de las crónicas como fuentes fundamentales para conocer la historia de la épica castellana. Pronto se daría cuenta de que en esos textos históricos estaba contenida una buena parte de la épica desaparecida, hasta el punto de que en muchas partes se hallaban las auténticas reliquias de la épica castellana. Puede discutirse si, con los criterios actuales de la crítica textual, es lícito reconstruir el *Cantar de Mio Cid* con las prosificaciones de las crónicas, pero me parece indudable que existe una relación muy intensa entre unos y otros textos. En todo caso, lo que no puede negarse es que la utilización de esas fuentes ha contribuido en grado sumo a conocer lo que debió de ser la existencia de un texto más o menos estable, una de cuyas manifestaciones fue el código de Per Abbat. No quiero decir con ello que Menéndez Pidal acertara en todas sus conclusiones acerca del *Cantar*: época, autoría, fecha del código y del poema, etc. Esas son cuestiones que han hecho correr ríos de tinta y que han dado lugar a nuevos hallazgos en unos casos y, también, a la formulación de verdaderos dislates. Lo importante es comprobar que la teoría sobre la épica, formulada por Menéndez Pidal y aplicada al *Cantar de Mio Cid*, conserva su vigencia en sus aspectos más importantes. Basta con la lectura de la edición póstuma del volumen I de *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en*

*el Romancero*<sup>2</sup> para advertir hasta qué punto no puede darse un paso en la investigación sin tener muy presentes las ideas de Menéndez Pidal. En el prólogo a esa edición los editores estudian la génesis y desarrollo del pensamiento pidaliano sobre la épica, que va gestándose, corrigiendo o ratificando las ideas iniciales a medida que la documentación histórica allegada va dando a conocer nuevos datos. Pero siempre queda patente que los datos históricos refuerzan la idea de *tradicionalidad* como rasgo esencial de la poesía épica. Aduciré sólo una cita a propósito de la leyenda de los *Infantes de Lara*:

No puede explicarse por mero azar —dice don Ramón— este paralelismo entre los *Infantes de Lara* cuando la leyenda y la historia coinciden hasta en siete circunstancias singulares, alguna tan singular como la igualdad de una fecha (del 12 y 13 de septiembre), y, sin embargo, el antitradicionalismo quiere atribuir a mera casualidad la semejanza del relato legendario y del histórico. Pero las siete coincidencias representan la veracidad noticiera coetánea; la poesía castellana no las pudo tomar en ninguna crónica, ya que ninguna crónica registra ninguna de ellas y, es más, ninguna crónica podía tratar ninguno de esos puntos, ni siquiera mentar a los infantes de Lara, pues el estilo cronístico lo vedaba al preceptuar que el texto sólo se ocupara de los reyes y de sus grandes enemigos. Otros muchos rasgos de esta leyenda, como los odios femeninos, la carta de traición, el castigo del traidor, parecen ser ficciones poemáticas, aunque deben ser muy antiguas, pues están empapadas del muy particular ambiente de la Castilla del siglo X, mediatizada por Córdoba. Son extremadamente veristas, enraizadas en la realidad.<sup>3</sup>

Un buen ejercicio intelectual es leer a continuación el magnífico libro de Diego Catalán, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*,<sup>4</sup> en el que examina con enorme abundancia de documentación y con rigor implacable cuanto se ha dicho sobre la épica española. Lejos de adoptar una posición reivindicativa de las teorías de don Ramón, las examina detenidamente a la luz de la bibliografía posterior y de los datos aportados por él mismo. La lectura del libro es apasionante porque manifiesta hasta qué punto todo lo

---

<sup>2</sup> Edición de Diego Catalán y María del Mar de Bustos, Madrid, Fundación Menéndez Pidal-Espasa Calpe, 1992.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>4</sup> Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Instituto Universitario Menéndez Pidal, 1992.

dicho durante decenios posteriores a la formulación de las teorías pidalianas es vicario precisamente de esas mismas teorías. ¿Hubo o no un texto del *Cantar* anterior al código de Per Abbat? ¿Es el texto conservado el resultado de la refundición de dos o más textos anteriores? ¿Desde cuándo se cantaba la historia del Cid en relatos épicos? ¿Se escribió o se refundió en tierras de Burgos, de la Extremadura castellana o en Aragón? ¿Hasta dónde llega la historia y comienza la fabulación literaria? Las interrogantes podrían multiplicarse y las respuestas también. Los antipidalistas han intentado poner de relieve los “errores” del maestro, más que contribuir a proporcionar testimonios fiables. Ninguno de los que han pretendido probar la “modernidad” del texto, (para ellos en ningún caso sería anterior al siglo XIII) han podido desmentir los testimonios del *Poema de la Conquista de Almería (1146-1147)*, que citan de manera explícita a personajes del *Cantar* (singularmente a Álvar Fáñez y al Cid) como protagonistas de cantares que se recitaban en público. La interpretación de que estas noticias hacen referencia a cantares anteriores al texto de Vivar (lo que, por otra parte, reforzaría la tesis tradicional de la refundición de dos o más cantares precedentes) no se apoya en base empírica alguna. Pero lo que me interesa aquí no es examinar por enésima vez cada una de las cuestiones de la crítica cidiana (pidalista o antipidalista), sino poner de relieve de qué modo han sido fecundas las ideas de Menéndez Pidal sobre la épica española y sobre el *Cantar de Mio Cid* en particular.

Una de sus aportaciones fundamentales al estudio de la literatura medieval fue la de establecer la relación entre historia y épica. También en este aspecto sus teorías han sido interpretadas, en ocasiones, de manera incorrecta e, incluso, sesgada. Si tuviera que resumir en una sola frase el origen de estas falsas interpretaciones, diría que se halla en la confusión del término *historicidad* con el de *veracidad* histórica. Es cierto que, a veces, Menéndez Pidal pudo incurrir en ambigüedad, pero su pensamiento se basa en una idea bien distinta. El hecho de que la épica, y en concreto el *Cantar de Mio Cid*, esté transido de historicidad no significa que, a su vez, no sea una fabulación literaria. Está demostrado, en efecto, que ciertos acontecimientos se hallan manipulados para que alcancen eficacia literaria (los dos destierros del Cid, reducidos a uno solo, las dos prisiones del Conde de Barcelona Berenguer Ramón —y no Ramón Berenguer

como se dice en el Poema—, la afrenta de Corpes, las dos bodas de las hijas del Cid, etc.), pero no es menos cierto que esa fabulación se fundamenta en acontecimientos históricos bien conocidos por los receptores del poema.<sup>5</sup> Pero el elemento de historicidad más importante se manifiesta en el modo en que el *Cantar* revela la *intrahistoria*. Fue Menéndez Pidal quien puso de manifiesto hasta qué punto la obra refleja una tensión política (Castilla/León) y una tensión social (la nueva nobleza castellana frente a la rancia aristocracia leonesa).

Críticos posteriores como Maurice Molho,<sup>6</sup> Georges Martín<sup>7</sup> y el propio Diego Catalán<sup>8</sup> han explicado con agudeza que el *Poema* refleja un conflicto interno complejo en el que intervinieron muchos factores diferentes:

Sólo teniendo presentes las tensiones que se manifiestan en este período de gran agitación social comprenderemos la base histórica de la simpatía de los burgueses de Burgos hacia el infanzón de Vivar y la ironía con que el poeta trata a los judíos del castillo de la misma ciudad, el papel favorable al Cid de los señores francos (don Anrique y don Remond, yernos del rey, y don Beltrán) y la enemistad de los condes castellanos, así como la figura del hacendado caballero ciudadano Martín Antolínez, aparte del rencor que el poeta guarda a las familias que se agrupan bajo el liderazgo del conde don García, el “enemigo malo” de Rodrigo Díaz.<sup>9</sup>

Ya Menéndez Pidal había resaltado que en el poema existía una contraposición entre el modelo de caballero medieval que representaba el Cid (perteneciente a la baja jerarquía de los infanzones, que todo lo han de fiar, por tanto, a la “fuerza de su brazo”) y el de los poderosos hombres de Castilla y de León que rodeaban al rey,

---

<sup>5</sup> Véase Catalán, Diego, *El Cid en la historia y sus inventores*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2002.

<sup>6</sup> Molho, Maurice, “El *Cantar de Mio Cid* poema de fronteras” en *Homenaje al profesor J. M. Lacarra, Estudios medievales*, I. Zaragoza, 1977, págs. 243-260.

<sup>7</sup> Martin, Georges, “Mio Cid el Batallador. Vers une lecture sociocritique du *Cantar du Mio Cid*”, Impr. I-II, 1979, págs. 27-91.

<sup>8</sup> Es de capital importancia el libro de Diego Catalán, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal. Universidad Complutense, 2002, en el que responde con contundencia a las objeciones formuladas en torno a los datos históricos sobre el CMC y sobre la fecha probable de aparición de los primeros cantos épicos sobre el Cid. Véanse esp. las págs. 433-493.

<sup>9</sup> Catalán, Diego, ob. cit. págs. 478-79.

como ha señalado también D. Catalán.<sup>10</sup> Es el caballero capaz no ya de ganarse el pan (“afarto verán por sus ojos cómo se gana el pan / cómo se fazen las moradas en tierras ajenas”, en versos dirigidos a doña Jimena y sus hijas, que contemplan horrorizadas cómo los moros va a sitiar Valencia), sino de encumbrarse hasta alcanzar riqueza, tierras y honor (“Antes fu minguado, agora rico so / que he aver e tierra, e oro e onor”) y, además, vengarse de esos “malos traidores” utilizando no sólo referencias históricas probadas o conocidas, sino inventando otras que, seguramente, nunca existieron en la historia pero que son de gran eficacia literaria, al identificar la venganza con el proceso judicial que se abre con la convocatoria de las cortes de Toledo para dar “derecho” al quejoso, y que se cierra cuando el padre de los retados, Gonzalo Ansúrez, concede “vençudo es el campo quando esto se acabó”, con que terminan los retos. Que, además, la protección de Alfonso VI, concediendo este juicio, tuviera una finalidad política (robustecer la clase emergente de los infanzones frente a la presión que ejercían los grandes mandatarios castellano-leoneses, para fortalecer la autoridad real) es muy posible, y sería una prueba más acerca del contenido político del Poema.

La investigación posterior a Menéndez Pidal, a la vez que lo rectificaba en aspectos concretos, ha ratificado en términos generales el concepto de *historicidad* que don Ramón atribuía a la épica española, situándola en su justo sentido y aduciendo los hechos históricos reales en que se basa. Lo histórico está, no sólo en la existencia de datos *reales*, sino en que la fabulación literaria se apoya en una base subyacente real, fácilmente identificable en muchos casos, que estaba dotada, asimismo, de veracidad. Aunque algunos han tergiversado el pensamiento de Menéndez Pidal, esto se halla afirmado explícitamente en multitud de ocasiones. Baste una cita: “Así en la historia [del Cid] no hallamos asidero alguno para saber si esas hijas [del héroe] tuvieron por primeros esposos a los infantes de Carrión. Debemos creer que los tuvieron, pues a eso nos inclina la veracidad general del poema; pero debemos descontar la esencial fabulación poemática que se mueve libremente con sólo respetar un verismo aproximado a la verdad real de los acontecimientos, mucho más cuando el

---

<sup>10</sup> Catalán, Diego, ob. cit. pág. 479.

poema no es enteramente coetáneo, sino unos cuarenta años posterior a la muerte del héroe”, para añadir más adelante: “hay que advertir que si la crítica antitradicional falla en no conocer la historicidad de las leyendas primitivas, la crítica tradicionalista puede fallar en sentido contrario, creyendo históricas todas las leyendas épicas, aun las más tardías y más alejadas de sus orígenes”.<sup>11</sup> Por eso, como defendió Menéndez Pidal, el texto literario era, a la vez, un documento histórico. Su aprovechamiento en las crónicas alfonsíes hubo de ser la consecuencia inmediata de este hecho.

### 3. Tradicionalidad y oralidad

El núcleo del pensamiento pidaliano sobre la épica se basa en el concepto de tradicionalidad, sin el que no puede explicarse su interpretación de este fenómeno literario. No hay que recordar aquí todos los trabajos que dedicó Menéndez Pidal a este asunto, tanto para la poesía épica española como para la francesa, oponiéndose a las teorías de Bédier. Ese concepto de tradicionalidad va unido al de oralidad. Así se explica el subtítulo de la obra citada más arriba: “Desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero”. Merece la pena, por tanto, detenerse brevemente en estos conceptos, que también han sido deformados por la crítica de base “escritural”.

No pocos y duros han sido los ataques lanzados contra el concepto de tradicionalidad postulado por Menéndez Pidal frente a los defensores de la teoría individual. No voy a incurrir aquí en la osadía de analizar una y otra posición, pero sí a reivindicar el verdadero sentido que tiene la palabra *tradicionalidad* en el pensamiento de Menéndez Pidal, ya que este término ha sido repetidamente mal interpretado, e incluso tergiversado, por algunos críticos postpidalianos. A mi juicio, hay que distinguir entre la tradicionalidad oral y la tradicionalidad escrita, aunque existan frecuentes interferencias entre ambas. Tradicionalidad escrita hay en la sucesión de crónicas, tal como demostró Diego Catalán en un libro magistral: *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*,<sup>12</sup> donde analiza el procedimiento de elaboración de los textos, el modo en que se utilizaban las fuentes,

<sup>11</sup> Menéndez Pidal, R., ob. cit., págs. 180-181.

<sup>12</sup> Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1997.



el uso que se hacía de los cuadernos de trabajo, las diversas manos que aparecen en su redacción y las refundiciones a que daban lugar algunas fuentes historiográficas. La tradicionalidad escrita era también propia de la literatura culta e, incluso, alguna obra como el *Poema de Fernán González*, de la clerecía culta, utilizó fuentes escriturales y otras procedentes de las leyendas épicas.

Todo ello fue también considerado por Menéndez Pidal, pero es la tradicionalidad oral lo que me interesa ahora, no sólo por su importancia intrínseca, sino porque ha sido el aspecto más criticado por algunos radicales antipidalistas para desacreditar las teorías del maestro. De una manera quizás excesivamente simplificadora este pensamiento podría resumirse de la siguiente manera:

1º Siempre existió una literatura de transmisión oral, desde la época romana pasó al período godo y vivió bajo dominio musulmán. La documentación acerca de su existencia es aportada de manera abrumadora por Menéndez Pidal en diversas obras, entre otras en su fundamental *Poesía juglaresca y juglares*,<sup>13</sup> a la que me referiré más adelante.

2º Esta literatura de transmisión oral vivió en latencia durante siglos. Ello quiere decir que no afloró a los textos escritos. Su existencia es conocida por las referencias que encontramos en escritores romanos y godos. Fue sólo hipótesis para el período musulmán, hasta que la genial intuición de Menéndez Pidal fue refrendada con la aparición de las jarchyas, sabiamente estudiadas por García Gómez y analizadas poéticamente por Dámaso Alonso.

3º Toda literatura oral está sometida al principio de *variación*. Esto quiere decir que cualquier recitador se siente, a la vez que heredero de la tradición textual recibida, capaz de innovar, es decir de modificar, amplificar o segmentar el texto. Menéndez Pidal ha explicado detalladamente los tres grados en que se manifiesta la tradicionalidad: a) la transmisión de un lenguaje que crea un molde de expresión con el que se identifican emisor y receptor, b) la creación y difusión de poemas más o menos largos que van creando una tradicionalidad temática, y c) la intervención del individuo que, desde su inicio, o en una determinada fase de la creación, lo convierte en un texto escrito. No quiere decir esto que todo poema épico o lírico

---

<sup>13</sup> Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924.

haya de pasar por estas tres fases, sino que éste es el modelo general en el que se inserta la creación épica y, con rasgos peculiares, la creación lírica tradicional. Creo que la siguiente cita de Menéndez Pidal aclara qué es lo que él concibe como relación entre tradicionalidad y oralidad:

La difusión del cantar de gesta o poema extenso es, pues, mixta; esencialmente ha de ser oral, cantada, pero se sirve también mucho de la escritura; mas a pesar de este doble carácter, las variantes, si bien cuando la transmisión es escrita se hacen más propagables y más estabilizadas, no por eso dejan de producirse, y así el cantar de gesta, aún en sus manuscritos, vive en continuas variantes lo mismo que el romance, y esas variantes dan al texto escrito de la gesta carácter fluctuante, dentro de su fijeza, lo mismo que al texto oral del romance, porque cada cantor y cada copista, sintiéndose dueño de aquel texto, lo modifica a su espontáneo arbitrio.<sup>14</sup>

Viene esta cita a deshacer lo que algunos han explicado como concepción pidaliana de naturaleza dicotómica entre tradicionalidad e individualidad de una lado, y entre oralidad y escritura, de otro. Por si cupiera alguna duda, añada más adelante:

Estas obras de la tradicionalidad oral-cantada a la vez que escrita, se transmiten en tensión poética o creadora y viven en variantes engendradas bajo el sentimiento de la impersonalidad del arte; son obra de varios autores, revisten un esencial carácter colectivo y deben ser colocadas en una región del mundo literario diferente de la que ocupan las demás obras de un arte puramente individual.<sup>15</sup>

4º Debido a esa transmisión *tradicional*, los códices que han llegado hasta nosotros pueden testimoniar datos lingüísticos que pertenecen a estratos temporales distintos. Esto explicaría que, junto a testimonios de evolución avanzada, aparezcan restos de una evolución consumada en época anterior a la fijación del texto por escrito.

5º De lo dicho anteriormente se concluye que la tradicionalidad oral produce una poética de la oralidad que afecta no sólo a la forma sino también al contenido. Esto explica muchos de los rasgos de la poesía épica, la identificación del público con el recitador y la

---

<sup>14</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pág. 369.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 371.

función social que el género desempeña en la vida medieval. Desde supuestos teóricos y documentales diferentes, Paul Zumthor<sup>16</sup> formuló muy acertadas consideraciones acerca de los rasgos que definen este modelo. Que sus referencias textuales fueran, sobre todo, las de la épica francesa, no le quita valor generalizador. Por otra parte, la épica española no fue ni mucho menos ajena a la épica francesa, lo que explica la existencia de muchos rasgos coincidentes. Pero es la persistencia del romancero durante siglos y en espacios muy alejados entre sí, e incluso en lenguas distintas (encontramos versiones del mismo romance en castellano, gallego, portugués y catalán), el testimonio irrefutable sobre cómo funciona la tradicionalidad. Aún hoy el equipo del Instituto Menéndez Pidal sigue recogiendo de viva voz estos cantos tradicionales, que encontramos en los viejos rincones arcaicos de Castilla y León, de Galicia, de Andalucía, de Canarias y, claro está, de América, a veces mezclados con versiones corrompidas no tradicionales, pero otras en estado prístino. Los estudios de los más directos colaboradores de Diego Catalán en el estudio del romancero (Ana Valenciano, Antonio J. Cid, Flor Salazar y otros) y los de ilustres hispanistas que se han ocupado repetidamente del romancero (Silverman, Armistead, Di Stefano, Ferré y otros muchos), más los dos recientes volúmenes publicados por el propio Diego Catalán sobre la poética del romancero<sup>17</sup> han explicado exhaustivamente cómo funciona la tradicionalidad oral en el romancero y cómo se textualiza esta tradición oral.<sup>18</sup> Todo ello me exime de insistir acerca de la fecundidad de las ideas de Menéndez Pidal en este aspecto, al margen de discrepancias ocasionales o de detalle.

Diego Catalán ha publicado un extenso libro en dos volúmenes, *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la Humanidad*,<sup>19</sup> en el que se

<sup>16</sup> Zumthor, Paul, *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris, Eds. du Seuil, 1987; trad. esp. Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>17</sup> Véanse esp. *Arte poética del Romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI Editores, 1997, y *Arte poética del Romancero oral, 1ª parte: Memoria, invención, artificio*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI Editores, 1998.

<sup>18</sup> Véase los estudios recogidos en Bustos Tovar, José Jesús (coord.) *Textualización y oralidad*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal, 2003.

<sup>19</sup> Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Instituto Universitario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, 2001.

da cuenta de manera rigurosa y completa del proceso que llevó a Menéndez Pidal a iniciar la recogida de romances y a promover un estudio sistemático de los ciclos romancísticos, que continúa todavía dando lugar a espléndidas publicaciones. Desde el momento mismo en que don Ramón conoció los romances recogidos por su hermano Juan a fines del siglo XIX, ésta sería una tarea constante. Sabido es que aprovechó su viaje de bodas con doña María Goyri para continuar la recogida de materiales. Desde pronto, la colaboración de muchas personas, multitud de ellas anónimas, fue incrementando lo que muy bien puede llamarse, como reza el subtítulo del libro, un patrimonio de la humanidad, todavía pleno de testimonios válidos pese a lo mucho publicado hasta ahora. Con este ingente material, que habría de incrementarse en años sucesivos, don Ramón trazó el programa de publicación del *Romancero*, que daría lugar a la aparición de sucesivos volúmenes. Con esta importante base documental y con su rica experiencia como recolector personal de romances, Menéndez Pidal pudo trazar su descripción sobre *Cómo vivió y cómo vive un romance*, que es una de sus obras más sugestivas. Si su idea de la *tradicionalidad épica* se asienta en sólidas bases documentales, la del romancero se fundamenta en la voz viva de quienes se sienten depositarios de un tesoro compartido, que se ha extendido hasta convertirse en voz panhispanica, que trasciende los límites de las lenguas españolas para reconocerse en una voz común, y a la vez, diferente, en la multitud de variantes con que se expresa. Para todo aquel que haya tenido la fortuna de escuchar estos “cantos antiguos”, en boca de hombres y mujeres que los cantan sabiendo muy bien qué significan y qué representan, la tradicionalidad narrativa es el fenómeno literario y antropológico más admirable con que uno puede enfrentarse. Que Menéndez Pidal entrevistara desde sus primeros trabajos este tesoro de transmisión artística, supiera interpretar su significado y darle sentido histórico, constituye una aportación decisiva para la interpretación de los textos.

Menéndez Pidal, y con él cuantos se formaron en su escuela, no trataron la poesía épica como reliquias propias de estudios de eruditos, sino que en todos los casos trató de buscar lo que hoy llamaríamos el *sentido* del texto. Ello fue posible gracias a su conocimiento profundo de la sociedad medieval, adquirido en la lectura directa de las fuentes. No puede sorprender, por tanto, que del estudio literario

se pasara como consecuencia inmediata al estudio de la historia. No voy a ocuparme de esto aquí, pero sí recordaré que Menéndez Pidal trató y consiguió buscar el sentido de los textos no sólo en el examen filológico de su contenido, sino también, y de manera ejemplar, en el marco social en que se creó la poesía épica. Durante muchos años ha sido de lectura obligatoria para los filólogos su libro *Poesía juglaresca y juglares*, que se ha citado más arriba.<sup>20</sup> Este libro representa, ante todo, una superación del positivismo “avant la lettre” porque, basándose en una abundantísima documentación, interpreta los datos más allá de la fidelidad literal de lo que éstos dicen. Ésta fue una de las hazañas metodológicas de Menéndez Pidal: el rastreo de datos obedece al más puro método positivista, pero su interpretación no tiene por qué ser fríamente literal. En efecto, reúne en el libro innumerables noticias dispersas, da cuenta de la personalidad de juglares concretos, nos cuenta sus formas de vida y la naturaleza de su arte, pero siempre atendiendo, como él dice en el prólogo al hecho de que

[...] el silencio[...] no es impenetrable como el positivismo dice, ni mucho menos. Recogiendo con esmero todo dato documental, por leve, disperso y difícil que aparezca, vemos que ese denso silencio de los siglos se rasga de cuando en cuando, permitiéndonos oír a lo lejos, en los más oscuros tiempos de la más remota edad media, los cantos de amor en las danzas y diversiones juglarescas que escandalizaban a los escritores eclesiásticos, o los cantos heroicos que importunaban el oído de los más severos cronistas. Las lenguas románicas, desde que en el seno del bajo latín vulgar llevaban una vida embrionaria, hasta que se hallaron completamente formadas, no dejaron un momento de producir manifestaciones poéticas. Las literaturas románicas nacen con lentitud secular, conjuntamente con las lenguas románicas, lengua y poesía son una misma cosa, y es hipótesis contra naturaleza la que hace el individualismo[...] que los pueblos neolatinos pasaron cuatro o cinco siglos sin desarrollar una vida literaria progresiva y que, sólo hacia el siglo XI, cuando se nos conserva algún texto, nacen de golpe las literaturas en lengua vulgar por obra de un clérigo genial y de otros clérigos ingeniosos que inventan temas y adiestran a los juglares para que los canten.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Publicado posteriormente, con algunas adiciones, con el título *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, cit.

<sup>21</sup> *Ibidem*. págs. VI-VII.

Con la misma claridad rechaza la idea romántica sobre la tradicionalidad, que había concebido la creación literaria colectiva como el resultado de fuerzas poderosas y desconocidas, casi sobrenaturales, y no como suma de la capacidad de invención y de modificación de múltiples individuos. Como dice Menéndez Pidal: “todo depende de la voluntad de un individuo, hasta la más pequeña variante en un verso del poema tradicional, hasta la más leve evolución ocurrida en un fonema del lenguaje materno. Y así *el tradicionalismo viene a resultar un ultra-individualismo, mucho más individualista que el limitado individualismo.*”<sup>22</sup> Estas palabras están escritas hacia 1955-56. En ese momento ya había comenzado la magna obra de publicación del Romancero reunido en su archivo, al que se ha hecho referencia más arriba. Cualquier romancista podría hoy ratificar lo que Menéndez Pidal había afirmado. No hay incompatibilidad entre tradicionalismo e individualismo; es más, el primero contiene al segundo, pero interpretado de forma muy diferente. Por otra parte, los estudios que han realizado los especialistas en latín medieval en los últimos veinticinco años han probado lo que era una evidencia oculta en el “silencio” documental: la existencia de una poderosa literatura no sólo culta, sino popular que se transmitía oralmente. El mejor conocimiento que hoy tenemos de la época visigoda nos muestra lo mismo: lejos de ser concebida como un erial literario, en la vida social, tanto la elevada como la más popular, existía una literatura que constituía la base de espectáculos juglarescos. Su enlace con la eclosión de los textos literarios románicos a partir del siglo XI es, a mi juicio, una evidencia. Don Ramón supo intuirlo y documentarlo mejor que nadie hasta entonces y, seguramente, mejor que nadie hasta ahora.

El historicismo de Menéndez Pidal es el resultado de una asimilación de ideas de distinta naturaleza. Como se ha dicho, no es postromántico porque se fundamenta en una documentación exhaustiva de raíz positivista, pero tampoco es erudito en el sentido de que constituya sólo un motivo de “admiración histórica”, al estilo de Renan, tal como nos recuerda Marichal.<sup>23</sup> Tampoco es *tranhistórica*

<sup>22</sup> *Ibidem*. pág. VIII.

<sup>23</sup> Marichal, Juan, “Américo Castro y la crítica literaria del siglo XX” en Aranguren, J. L. et al., *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Madrid, Taurus, 1971, págs. 331-347.

al estilo de Unamuno, en el sentido de que no las convierte en experiencia personal, pero sí es interpretativa de la vida social e individual de las gentes que vivieron en España y configuraron el mundo medieval. Como dice el propio Marichal,

gracias a don Ramón la literatura medieval castellana ha pasado a ser parte integrante de nuestra vida misma. Diría unamunianamente que aquel legado literario ha pasado así a ser sustancia misma de las almas de lengua castellana. Sin olvidar tampoco que la generación del 98 pudo sentirse respaldada por ese valioso legado literario. Sin embargo, don Ramón no se acerca a las obras literarias con un hondo problema en el corazón como Unamuno. Diríamos que Unamuno pregunta a la obra por el ser mismo de la literatura, mientras que Menéndez Pidal hace preguntas *verosímiles, contestables*<sup>24</sup>

La justeza de estas palabras hace ocioso todo comentario.

Me he detenido hasta aquí en la revisión de los estudios de épica medieval de Menéndez Pidal porque me parecen paradigmáticos. Reflejan mejor que cualesquiera otros trabajos la génesis de su pensamiento teórico, la evolución de sus procedimientos metodológicos y la forma en que entiende la creación literaria en la Edad Media. A nadie se le escapa que el panorama de estudios pidalianos sobre los textos medievales no acaba aquí. Estos estudios, a los que habría que añadir muchos otros sobre textos del Siglo de Oro, reflejan una concepción trascendente del texto literario. Partiendo del análisis filológico como conocimiento inicial y básico del texto, se llega a interpretar su significación y su sentido históricos. Claro está que no debemos exagerar la vigencia de esta concepción metodológica hasta entroncarla con la moderna teoría pragmática, pero es indudable que Menéndez Pidal tendió por otros caminos hacia el mismo objetivo: intentar dar cuenta del conjunto de significados (lingüísticos, pragmáticos y literarios) que confluyen en el texto, concebido como unidad intencional de comunicación.

#### **4. La herencia directa de Menéndez Pidal**

Sería imposible dar cuenta aquí de la trascendencia que tuvo la herencia recibida de Menéndez Pidal en el campo de los estudios

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, págs. 341-342.

literarios. Dada la limitación de espacio del que dispongo, me referiré brevemente a las que me parecen que son tres claves, de naturaleza bien diferenciada, en los estudios literarios postpidalianos, que pueden representarse en las aportaciones de Américo Castro, de Amado Alonso y de Dámaso Alonso, de las que son continuadores Rafael Lapesa, Zamora Vicente, Álvaro Galmés, etc., cada uno con pensamiento y criterios diferentes. Ello no significa menosvalorar los estudios literarios de Federico de Onís, de Navarro Tomás y de tantos otros que tuvieron una relación más o menos directa con la escuela de Menéndez Pidal, como Manuel Alvar, Emilio Alarcos, Manuel Muñoz Cortés, etc., pero me parece que en los tres nombres citados en primer lugar hay aportaciones originales que dieron no sólo continuidad a los estudios literarios pidalianos, sino que configuraron un modo de pensamiento sobre el texto literario plenamente personal, que tuvo, además, una proyección teórica y metodológica fundamental.

En la escuela de M. Pidal los estudios literarios, aunque se fundamentaban en una sólida base lingüística, se proyectaban asimismo respecto de su valor testimonial sobre la vida de los hombres individuales y de la sociedad a la que pertenecían. Rafael Lapesa lo diría mucho más tarde de manera bien explícita: “no creo en las humanidades deshumanizadas”, refiriéndose al auge de los movimientos puramente formalistas de la crítica literaria. Tanto en sus estudios medievales como del Siglo de Oro, siempre pretendió interpretar los textos en esta dimensión. Pues bien, Américo Castro, partiendo de estas enseñanzas, había de llevar a cabo la hazaña de llegar a una interpretación de la historia de los españoles, o mejor, de la *vividura* hispánica, tomando como base un profundo conocimiento de los textos literarios, que va más allá de una interpretación puramente filológica.<sup>25</sup>

La aportación de los “dos Alonsos” representa la renovación más profunda que ha sufrido la crítica literaria española hasta nuestros

---

<sup>25</sup> La crítica literaria ejercida por Unamuno se había centrado en indagar en los textos literarios en búsqueda de la *intra*historia española. Desde otros supuestos, Ortega había reflexionado asimismo sobre el valor de los textos literarios como fuente de conocimiento de la realidad histórica de los españoles. Hay que pensar, por tanto, que en Américo Castro confluyeran corrientes de pensamiento de diverso origen, pero es indudable que su punto de partida se arraiga plenamente en la escuela de Menéndez Pidal.



días. Ni siquiera la irrupción de los nuevos modelos de lingüística textual ha conseguido debilitar la solidez de los planteamientos teóricos y metodológicos que los dos filólogos y críticos construyeron. No puedo hacer aquí un examen detenido de esta aportación, pero sí dejaré esbozados algunos apuntes en relación con el asunto que nos ocupa en este momento.

Ya se ha dicho antes que Menéndez Pidal no se limitó a realizar una indagación lingüístico-filológica sobre los textos literarios, sino que intentó siempre dar sentido histórico a los textos estudiados, aunque en ese camino predominara la “admiración histórica” sobre la vivencia personal de los textos. Pues bien, la posición de estos dos críticos es diferente: el trabajo lingüístico y filológico, el rastreo de fuentes, las noticias biográficas del autor, el conocimiento del contexto histórico, ideológico y cultural, etc., de las que se ocupaba la crítica literaria tradicional, son condiciones previas necesarias para llegar a un conocimiento profundo de la obra, pero éste no se alcanza sino por medio de la estilística, concebida como una nueva ciencia lingüística. Cuál sea su contenido, qué criterios de análisis de textos han de ser aplicados, cuáles son sus componentes y, en definitiva, en qué se concreta la finalidad de la investigación, son las interrogantes que ambos se plantearon y a las que dieron cumplida respuesta, con aportaciones originales por parte de cada uno de ellos, en tantos y tan admirables estudios que han sido sustento espiritual en la formación intelectual de muchos españoles.

Conocidas son las bases del pensamiento lingüístico de Amado Alonso. A su formación en la escuela de M. Pidal añade un profundo conocimiento de las nuevas corrientes lingüísticas. Aunque discrepante de las dicotomías saussureanas, reconoce el gran valor de estas distinciones conceptuales. Por eso, la diferenciación de Bally entre una *lingüística del sistema* y una *lingüística del habla* (o lo que es lo mismo, una *estilística de la lengua*) dejaron una profunda huella en su pensamiento. A ello se añadió, como elemento fecundante, el idealismo de Vossler. Todo este conjunto de influencias, bien asimiladas, dieron lugar a estudios lingüísticos que abrieron nuevas perspectivas metodológicas. No menor fue su aportación en el campo de la crítica literaria. Su libro fundamental *Materia y forma en poesía*<sup>26</sup> es

<sup>26</sup> Madrid, Gredos, 3ª ed. revisada, 1969.

una obra clave en este proceso de renovación crítica. El autor explica con nitidez qué es lo que separa la crítica tradicional de la nueva estilística: “Por eso encara el estudio de cada obra en sus dos aspectos esenciales: *cómo está constituida*, formada, hecha lo mismo en su conjunto que en sus elementos, y *qué delicia estética provoca*; o desdoblado de otro modo, como producto creado y como actividad creadora.”<sup>27</sup> Alguno podría objetar la vaguedad del concepto de *delicia estética*, identificándolo sólo con una emoción individual ante el objeto literario. Pero Amado Alonso lo explica muy bien; el placer estético profundo procede de la reconstrucción del proceso creador del texto, lo que nos permite hacerlo propio. A mayor capacidad de análisis, mayor riqueza de goce estético: “Por eso el estudio estilístico es el medio más eficaz para actualizar el placer estético de la creación artística en su marcha viva para revivirlo o reexperimentarlo.”<sup>28</sup> Con este principio, la crítica literaria salía del anquilosado mundo de la seca erudición por un lado, y de la búsqueda de factores marginales al texto de otro, en los que había centrado su interés. Amado Alonso no niega que esta indagación sea necesaria, pero afirma que es sólo el principio para entrar en la ciencia de la literatura, que es la estilística.

Por otro lado, despoja a esta palabra del concepto de tradicional que la asociaba exclusivamente a la forma. La Estilística no será ya y para siempre un conjunto de rasgos caracterizadores de la forma de cada escritor, de cada grupo de escritores o de cada movimiento literario, sino un *sistema expresivo* caracterizado precisamente por la fusión armónica de la forma y del contenido. “Sistema expresivo significa desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos.”<sup>29</sup> Puesto que el texto quiere decir algo a alguien, el contenido también forma parte de la estilística: “Por supuesto que los contenidos mismos y su juego de calidades son también elementos expresivos. Por eso la estilística necesita también estudiar los pensamientos e ideas, pero considerándolos expresión de un pensamiento

---

<sup>27</sup> Alonso, Amado, “Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística” en *Materia y forma en poesía*, cit., pág. 84.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 86.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 90.

más hondo y de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo que se cristaliza precisamente en esta obra[...].”<sup>30</sup>

Esta nueva ciencia se aleja de una tradición, todavía vigente, que tiende a desmenuzar los elementos presentes en el texto literario sin integrarlos en un sistema expresivo, que es, precisamente, lo que da sentido al texto. El modelo postulado por Amado Alonso supone una superación del análisis filológico tradicional, pero también un rechazo de los modelos puramente formalistas que estudian el texto literario como un objeto en sí mismo, sin trascender su sentido último. Por eso, Amado Alonso no pudo dejar de dar un benévolo varapalo a tantas tesis doctorales: “También es verdad que hay multitud de tesis doctorales que se ocupan especialistamente nada más que del lado idiomático de una obra o de un autor, y que por sí mismas no provocan una gran estimación por la nueva disciplina. Pero es que esas tesis, a lo sumo, no son más que trabajos auxiliares para un verdadero estudio estilístico.”<sup>31</sup>

Las ideas de Amado Alonso coinciden en su parte esencial con las de Dámaso Alonso, aunque el recorrido metodológico de cada uno de ellos fuera absolutamente personal. Uno y otro se formaron en la escuela de Menéndez Pidal, ambos fueron filólogos rigurosos, los dos conocieron profundamente la renovación de la lingüística europea a partir de Saussure. Dámaso Alonso añade su condición de poeta, lo que se advierte en la energía con que postula la esencial intuición personal del lector. Que nada perturbe la inicial percepción de un lector virgen de todo condicionamiento erudito, histórico o ideológico. El texto es una criatura viva dispuesta a fecundar el espíritu de sus posibles lectores. Nada hay superior a la emoción inmediata que suscita un poeta. Son ideas que nos repite incesantemente Dámaso Alonso. Es su vertiente de poeta que sabe que el destinatario de la obra literaria es el corazón del hombre. Emoción, pues, antes que racionalización. Ahora bien, junto a esa percepción inmediata, llena de frescura (“¡no matemos la ingenuidad del lector!”), existe otra más profunda. A descubrirla va destinada la que él también cree que es una ciencia literaria, la estilística. Su interpretación de los conceptos de *significante* y *significado*, que representa una superación de la con-

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 83.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 83.

cepción dicotómica saussureana, constituye la sólida base sobre la que se construye la nueva ciencia. Que el significante posea significación es consustancial a la creación poética. Lo que hoy llamamos fonoesilística es parte sustancial del análisis de Dámaso Alonso. El ritmo del verso, los encabalgamientos, la posición de los adjetivos, la metaforización, etc. no son elementos aislados, sino partes de un conjunto cuyo sentido se halla en relación con el pensamiento y el sentimiento creador, esto es, con lo que Amado Alonso llamaba el *pensamiento imaginativo*.<sup>32</sup>

La profunda renovación de la estilística postulada por Amado Alonso y Dámaso tuvo acompañantes y continuadores. De una parte, la crítica literaria de los "poetas profesores" (Jorge Guillén y Pedro Salinas notablemente), y, de otra, la de los filólogos más jóvenes de la escuela de M. Pidal fueron sensibles a estas ideas. Algunos como Álvaro Galmés se especializaría en el campo de la literatura aljamiado-morisca, hasta llegar a ser su mejor conocedor. Diego Catalán continuó sus estudios, ampliando y rectificando las ideas del maestro sobre la épica y el romancero, como se ha dicho antes. Además, su aportación al conocimiento de las crónicas medievales ha sido fundamental. También influyeron en otros filólogos que de manera menos permanente conocieron bien los métodos de crítica literaria, como Emilio Alarcos, dotado de una inmensa capacidad de análisis, y Manuel Alvar, cuya ingente obra contiene numerosos estudios filológicos. Seguramente los dos filólogos que más y mejor asumieron como propias las ideas de esos tres grandes renovadores que fueron Américo Castro, Amado Alonso y Dámaso Alonso, fueron Rafael Lapesa y Zamora Vicente. Dejo aquí únicamente anotada esta cuestión. Baste con decir que en nadie como en Lapesa se han conjugado de manera más armónica el pensamiento de Menéndez Pidal y la originalidad metodológica de Amado Alonso y de Dámaso Alonso. Tampoco está ausente en Lapesa la poderosa influencia de Américo Castro. A la rigurosa fundamentación filoló-

---

<sup>32</sup> Véanse Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1962, y Alonso Dámaso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950, libro en el que resume una buena parte de su concepción estilística, que aplicó, en el libro citado, al análisis de textos de Garcilaso, Fray Luis de León, Lope, Góngora y Quevedo. Fueron innumerables los trabajos posteriores en los que el autor probó la fecundidad del análisis, en el que se unen un profundo conocimiento histórico-literario y un saber filológico y lingüístico de raíz pidaliana, pero claramente superador de los postulados del maestro.

gica se une una gran capacidad para interpretar el sentido del texto en busca de la presencia viva de un hombre que habla a otros hombres para compartir con ellos su felicidad o su angustia, su esperanza y su desesperanza, en definitiva, su experiencia humana. Porque los hombres somos y existimos con otros hombres y nuestra individualidad es parte de un todo compartido. Esta lección permanece vigente entre nosotros, sobrevolando la sucesión de modelos de análisis que, claro está, pueden ayudarnos a enriquecer nuestra función primera y esencial de lectores. El filólogo que no es lector, no es filólogo. Esto también lo hemos aprendido en la escuela de Menéndez Pidal. Si éste, desde su “admiración histórica”, logró que la literatura medieval pudiera ser vivida de manera nueva por nosotros, sus discípulos han hecho el prodigio de que toda la literatura pueda ser recreada de manera cada vez más rica por quien sepa ahondar en el conocimiento de la obra literaria con el ansia de sublimar su placer estético.

Ahora bien, el goce de la obra de arte se fundamenta, como había dicho Amado Alonso, en un previo estudio científico del texto, cuya fase inicial es el análisis filológico. Dicho de otro modo, la filología adquirió así su auténtico sentido: el de ser el camino para la interpretación del texto y no limitarse a perseguir su mera restauración literal, lo cual viene a coincidir con una recuperación del objeto de la filología que se había perdido en gran parte, quizás como consecuencia de la potente influencia del positivismo lingüístico. Puesto que la estilística se apoya en bases científicas, la autorectificación cuando se allegan nuevos datos y la aceptación de rectificaciones de otras cuando están justificadas científicamente era un principio aprendido en la escuela de Menéndez Pidal. El rigor intelectual y científico no podía ser puesto en cuestión porque llegó a ser no sólo un criterio científico, sino un principio ético profesado por todos. Ello no tenía por qué evitar la polémica cuando fuera necesaria para acercarse a la verdad. Aduciré sólo un ejemplo: la contundente respuesta de Rafael Lapesa a las tesis de Ubieta sobre el *Poema del Cid* en dos artículos memorables.<sup>33</sup> La modernización

---

<sup>33</sup> Lapesa, Rafael, “Sobre el *Cantar de Mio Cid*, I. Cuestiones lingüísticas” en *Études de Philologie Romane et d'Histoire offerts à Jules Horrent*, Liège, 1980, págs. 213-223, y II. “Cuestiones históricas” en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, The Dolphin Book, 1982, págs. 55-66. Reimpresos ambos artículos en Lapesa, Rafael, *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985, págs. 1-42.

de la crítica literaria fue realizada en la escuela de Menéndez Pidal. Su rigor científico e intelectual, la apertura a todas las ideas que pudieran fecundar el pensamiento científico, la inmensa capacidad de intuición del maestro y de sus discípulos, su pluralidad de perspectivas y, sobre todo, la idea certera de que el texto literario es un todo que se explica no sólo en relación con su estructura interna, sino con la vida de los hombres en cada tiempo histórico son el sólido cimiento en que se asienta la vigencia fundamental de sus métodos de análisis textual. A ello ayudó, seguramente, su coincidencia con un período de la literatura española de extraordinario esplendor. Literatura creadora y crítica literaria se apoyan mutuamente. Como nos recuerda Juan Marichal, así se hizo realidad el ideal, cuasi profético, proclamado por Francisco Giner en 1863: "Quizás no esté lejos el día en que se hermanen en fecundo consorcio una gran literatura creadora y una alta literatura crítica."<sup>34</sup>

##### 5. La aportación de la teoría del discurso al análisis de textos literarios medievales

Nuevas teorías y métodos de crítica literaria se han sucedido en los últimos cincuenta años. La crítica inmanentista nos hizo ver el texto como un objeto aislado que se explica a sí mismo.<sup>35</sup> Las teorías sociológicas sacaron a la luz el profundo enraizamiento de la creación literaria en la vida colectiva. El psicologismo nos ha permitido bucear en la interioridad del alma humana por medio del análisis del subconsciente creador. La retórica ha modernizado sus procedimientos de descripción de los elementos específicamente literarios. El análisis del discurso y la lingüística del texto han permitido describir los elementos que proporcionan cohesión al texto y han permitido interpretarlo con nuevas luces por medio de criterios pragmáticos e inferenciales. Todo ello ha enriquecido el panorama de la crítica literaria en la segunda mitad del siglo XX.

<sup>34</sup> Marichal, Juan, "Américo Castro y la crítica literaria del siglo XX," ob. cit. p. 331.

<sup>35</sup> En esta línea se hallan los estudios estilísticos de Fernando Lázaro Carreter, que dirige su atención a los nuevos modelos formales de la crítica literaria. En el plano teórico puede verse su *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976. Una inteligente aplicación de los principios jakobsonianos se halla en su estudio "La poética del arte mayor castellano" en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, vol. I. Reimpr. en *Estudios de poética*, cit., págs. 75-111.

El notable progreso experimentado por la teoría del discurso en los últimos años ha revalorizado ciertas ideas que, enunciadas primero como principios básicos del funcionamiento del lenguaje, han merecido después un detallado análisis acerca de su naturaleza y función. Entre ellas, tiene especial importancia el concepto de subjetividad del lenguaje o, mejor, de subjetividad del discurso. Hace ya decenios que Benveniste formuló el principio de que toda manifestación lingüística se produce en el marco de un acto intencionado de comunicación. Este postulado se resume en la frase de que todo acto de enunciación supone “un proceso de apropiación del lenguaje por el hablante.” Por eso, para Benveniste, “no hay discurso que no sea aceptación de la intersubjetividad y que no admita implícitamente a los demás; es un alter ego a quien respondo y quien me responde.”<sup>36</sup> En efecto, en cualquier acto de comunicación lo primario y fundamental es la fase del proceso en que una instancia enunciativa, el *yo* del locutor, se hace presente como sujeto enunciativo. Esta constatación no sólo no es trivial, sino que condiciona toda la interpretación que el enunciatario puede hacer respecto de lo enunciado. Por tanto, en la propia naturaleza del acto comunicativo, lo primero que se hace presente es la naturaleza subjetiva del enunciado lingüístico en el que se manifiesta la presencia del enunciativo. En un tipo de discursos esa presencia se hace patente de modo continuado; en otros, en cambio, se atenúa e incluso se borra, bien porque no es necesario hacerla patente, bien porque el locutor desea permanecer oculto o diluirse en la voz de un enunciativo general o universal. Esto significa que, en todo análisis de textos, una de las primeras tareas será identificar la instancia enunciativa, de la que depende en gran medida la estrategia discursiva con la que se organiza el texto. La segunda fase del proceso consiste en “hacerse presente ante otro”, es decir permitir la participación de un *tú* en el acto de comunicación. Para que el *yo* se haga presente en el espacio de locución es imprescindible permitir la presencia de un *tú*, con lo cual lo que inicialmente es subjetividad pura, se transforma, culminando el proceso, en manifestación de la intersubjetividad. Es en este sentido en el que puede aceptarse el principio de *dialogicidad* de todo discurso, tal

---

<sup>36</sup> Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. esp., México, Siglo XXI, 1977.

como explicó Bajtin<sup>37</sup> aplicándolo al fenómeno de la comunicación literaria.

A este mismo enfoque responde el pensamiento de Ducrot,<sup>38</sup> quien describe la lengua como el fundamento de las relaciones inter-subjetivas puesta en obra en el discurso. De ahí procede su conocido concepto de *polifonía textual*, ya que en todo texto existe una multiplicidad de instancias enunciativas, que pueden intercambiar sus papeles a lo largo del discurso. En el ámbito hispánico Graciela Reyes ha explicado el funcionamiento de este concepto y ha analizado los mecanismos verbales en los que se manifiesta.<sup>39</sup> Como tendré ocasión de indicar más adelante, pocos han sido, en cambio, los que se han dedicado a analizar estos hechos en los textos medievales.<sup>40</sup>

Es obvio que las manifestaciones verbales de la subjetividad en el discurso son múltiples y de distinta naturaleza. Como es sabido, Bally distinguió cuatro tipos de modalidad: *modalidad de frase*, *modalidad lógica* —que expresa el grado de certidumbre, probabilidad o posibilidad del lo enunciado—, *modalidad apreciativa* —que se expresa mediante la selección léxica, la entonación y algunas exclamaciones— y *modalidad expresiva* —que se manifiesta mediante el énfasis, la atenuación, la intensificación, la tematización, etc. A ellos hay que añadir aquellos elementos que manifiestan valor argumentativo, explicativo, expansivo, etc., en los que se expresa la actitud emocional o intelectual del hablante frente a lo dicho o lo hecho. Muchos

---

<sup>37</sup> Bajtin, M., *Problemas de la poética de Dostoiewski*, trad. esp., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>38</sup> Ducrot, O., *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, trad. esp., Barcelona, Paidós, 1986.

<sup>39</sup> Reyes, G., *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.

<sup>40</sup> De entre esos pocos destacaré los diversos trabajos que J. L. Girón ha dedicado al estudio de la polifonía en textos medievales. Además de su tesis doctoral *Las formas del discurso referido en el Cantar de Mio Cid*, Madrid, Anejo XLIV del BRAE, Real Academia Española, 1989, véanse: "Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el *Libro de Buen Amor*", *Epos*, I, 1984, págs. 35-70; "El discurso del personaje en el *Cantar de Mio Cid* y en la *Primera Crónica General*" en Aires N. Nascimento y Cristina Almerida Ribeiro (eds.) *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1989, III, págs. 173-179, y "La cohesión en el *Poema de Mio Cid* y el problema de su comienzo," en Aengus M. Ward (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I. Medieval y Lingüística*, Birmingham, 1995, págs. 183-192.



de estos valores están expresados lingüísticamente por los *modalizadores del discurso*, entre los que se hallan los llamados *marcadores u operadores del discurso*, a los que me referiré más adelante. Hasta el momento no han sido bien categorizados. Al margen de la distinción entre el *modus* y el *dictum*, que son señales fundamentales de modalización de la frase, quizás fuera útil tomar como primeras señales de delimitación las que se refieren a la organización deíctica y sus referencias pragmáticas, y aquellas otras que se manifiestan en los mecanismos de organización del discurso.

No debe olvidarse, por otro lado, que las categorías gramaticales semánticas *llenas* contienen en sí mismas notas de subjetividad. En relación con estas categorías se hallan ciertos procedimientos derivativos, como es el caso de aumentativos y diminutivos, que desempeñan funciones discursivas por sí mismos. Cuando Amado Alonso titula su trabajo clásico *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos españoles*<sup>41</sup> está dirigiendo el análisis en la dirección de la teoría del discurso. Recuérdese, por ejemplo, que él describe ciertos valores del diminutivo que modalizan todo el enunciado, mientras que otros van destinados a provocar una reacción perlocutiva (sin emplear, claro está, este término) de naturaleza activa en el receptor. Son lo que él llama *diminutivos dirigidos al interlocutor u oyente*, es decir aquellos que desencadena actitudes o comportamientos en el alocutario.

También la selección léxica es un importante factor de subjetivización del discurso. Por ejemplo, con referencia a los textos medievales, que son los que interesan aquí, la carta que la Caba dirige a su padre, dándole cuenta de haber sido forzada por el rey, revela la presencia de ciertos valores que atañen a aspectos subjetivos. Advirtamos únicamente los adjetivos con los que se dirige a él: “Al honrrado, sesudo e presciado e temido señor padre, conde don Juliano e señor de Çebta, yo la Taba, vuestra desondrada fija[...]” Esos adjetivos corresponden a un conjunto de valores que marcan la relación padre-hija, de acuerdo con las convenciones asumidas voluntariamente, lo que permite aceptar, sin caer en contradicción pragmática, adjetivos como *presciado* y *temido*, ya que la cualidad señalada

<sup>41</sup> Alonso, Amado, “Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos españoles” en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1961, págs. 161-189.

por este último es esencial en el marco de las categorías que impone el mundo caballeresco alto-medieval a las relaciones familiares.

Kerbrat-Orecchioni distinguió dos tipos básicos de expresión de la subjetividad: la *deixis* y la *modalización*. Se habrá advertido que, al situar mi análisis anterior en el marco de la instancia enunciativa, los fenómenos de subjetividad poseen un carácter claramente deíctico, ya que se manifiesta en la naturaleza pragmática del *yo* enunciativo, en la medida en que los signos deícticos informan acerca de quién produce el acto ilocutivo y marcan, por tanto, el primer componente pragmático del discurso. Esto justifica que Kerbrat-Orecchioni inserte el estudio de los deícticos en el marco más amplio de la subjetividad del discurso.<sup>42</sup> Para otros, como Todorov, el campo indicial del lenguaje incluye a los interlocutores, el lugar y el tiempo de alocución y la modalización o manera de relacionarse el locutor con sus enunciados. Vicente Mateu analizó el modo en que la focalización deíctica (egocentrismo) manifiesta ciertos fenómenos de subjetividad.<sup>43</sup> La distinción entre *deixis* y *modalización* no es nítida, ya que las categorías deícticas desempeñan también la función modalizadora, en tanto que el sistema de coordenadas deícticas, que marcan la situación espacio-temporal de los agentes del discurso, señalan la perspectiva en la que se sitúa el locutor respecto de lo dicho. Esa perspectiva puede ser de aproximación o de alejamiento en el espacio y en el tiempo. En casos extremos la contraposición de personas gramaticales puede llevar el sentido del discurso más allá de su significación lingüística. Si se me permite un ejemplo moderno, citaré tres versos de la *Elegía por Pedro Salinas*, de Jorge Guillén: "Tú fuiste... No, no así. / Ningún fantasma evoco. / Él, él tan admirable", donde el *tú* se corresponde con el presente deseado pero ya perdido y *él* con el que ya no puede ser nunca más *tú*. La oposición deíctica desborda su significación gramatical para alcanzar el sentido elegiaco buscado.

Al margen de los tres tipos básicos de *deixis* (personal, espacial y temporal), existen tipos secundarios que pueden aportar una notable

---

<sup>42</sup> Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980; trad. esp. *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

<sup>43</sup> Vicente Mateu, J. A., *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, Murcia, Universidad, 1994.

carga de subjetividad al discurso. Me refiero tanto a la *deixis social* como a la *deixis textual*. La primera cumple una importante función modalizadora ya que informa acerca de la relación social que existe entre locutor y alocutario en relación con variantes sociales, ideológicas, emocionales, de dominio y de muchas otras que condicionan las distintas situaciones comunicativas. La segunda es definida por Fillmore<sup>44</sup> como “un acto de referencia a una parte del desarrollo discursivo, a un segmento o momento del desarrollo discursivo.” Creo que puedo aportar dos testimonios primitivos, citados ya en trabajos míos anteriores,<sup>45</sup> que muestran de qué modo la deixis social puede cambiar de sentido discursivo en beneficio de la deixis textual. Esto se produce cuando se pasa de señalar la relación entre los interlocutores a indicar la situación contextual. En el *Cantar de Mio Cid*, el héroe envía un mensajero (Muñoz Gustioz) al rey para comunicarle la felonía cometida por los infantes de Carrión en Corpes y, siguiendo las instrucciones del Cid, atribuye la mayor ofensa jurídica por este hecho al propio rey, ya que él casó a las hijas del Cid: Dice Muñoz Gustioz: “Ya vos sabedes la ondra que es cuntida a nos, / cuemo nos han abiltados ifantes de Carión.... / [el Cid] tienes’ por desondrado mas la vuestra [la deshonra] es mayor, / e que vos pese, rey, commo sodes sabidor; / que haya mio Cid derecho de ifantes de Carrión”. El rey queda conmovido por estas noticias (“El rey una grand ora calló e comidió”) y en su respuesta emplea el *tú* de confianza con su interlocutor: “Verdad te digo yo, que me pesa de coraçón, / e verdad dizes en esto tú, Muño Gustio...” En cambio, una vez finalizada esta respuesta, teñida de afectividad por la tristeza y la ira que le producen las noticias recibidas, recupera la forma *vos* de respeto, que el rey usa siempre con sus vasallos: “Dezidle al Campeador que.... / Saludadmelos a todos...” La alternancia en el tratamiento no obedece a razones sociales;

<sup>44</sup> Fillmore, C., *Santa Cruz lectures on deixis*, Indiana University Linguistics Club, 1971. Véanse también Carbonero, Pedro, *Deixis temporal y espacial en el sistema lingüístico*, Universidad de Sevilla, 1979; Cifuentes Honrubia, J. L. *Lengua y espacio: introducción al estudio de la deixis en español*, Universidad de Alicante, 1981, y Vicente Mateu, J. A., ob. cit.

<sup>45</sup> Bustos Tovar, José Jesús, “Algunos aspectos de las formas de enunciación en textos medievales” en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Sevilla, Pabellón de España, S.A., 1992, págs. 569-577, y “Texto, discurso e historia de la lengua,” *Revista de Investigación Lingüística*, Universidad de Murcia, 2000, págs. 67-94.

están determinadas por la naturaleza del enunciado, modaliza una y otra parte del discurso, distinguiendo entre el momento emocional y el puramente asertivo. Esto es, las formas de la deixis social cumplen una función textual.

El segundo testimonio se halla en la *Razon feyta de Amor con la Disputa del Agua y el Vino*. Lo anoté en un trabajo mío y ha sido tratado por González Ollé en dos ocasiones.<sup>46</sup> El Vino y el Agua, convertidos en agentes del discurso por obra y gracia de la misteriosa palomilla que vino a posarse sobre el *malgranar*, vertiendo la primera sobre el segundo, se convierte en un debate dialógico en el que ambos contendientes conservan la forma *vos* de respeto y confianza entre iguales hasta que en un determinado momento de ira, el Vino cambia la forma de dirigirse a su interlocutor con la forma *tú*, que adquiere claro valor despectivo. Se trata, como en el texto del Cid, de una transferencia del valor social a una función textual, ya que el cambio modaliza todo el parlamento del Vino. De este modo se muestra, una vez más, la función subjetivadora del discurso que poseen estas formas deícticas.

Muchos otros elementos cumplen una función deíctica en el discurso. No es mi propósito en la obligada brevedad de estas páginas describir mecanismos tales como las combinaciones significativas de tiempo y de aspecto, la distinción entre tiempo narrado y tiempo comentado, etc. Especial importancia poseen los modalizadores adverbiales y los marcadores del discurso. El estudio de cómo han funcionado estos mecanismos a lo largo del tiempo constituye un inmenso capítulo de la historia de la lengua que apenas ha comenzado. Yo me limitaré a analizar algunos testimonios en los que se manifiesta la subjetividad del discurso desde el plano de la instancia enunciativa.

El carácter subjetivo del discurso no sólo se manifiesta en el plano individual sino también en el social. En tanto que el discurso supone hacerse presente ante otro, lo individual puede transmutarse en colectivo y adquirir, por tanto, un carácter social. Recuérdesse a

---

<sup>46</sup> Véase mi trabajo, "La Razon feyta de Amor con los denuestos del Agua y el Vino" en *El Comentario de textos*, IV, Madrid, Castalia, 1983, págs. 53-83. También González Ollé, Fernando, "Pronombres y fórmulas de cortesía, claves para la solución del debate en los *Denuestos del Agua y el Vino*" en *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona, EUNSA, 2000, págs. 165-185.

este respecto que en la interpretación del conocido verso del *Cantar de Mio Cid* “oh, qué buen vassallo, si oviesse buen señor” juega un papel decisivo para determinar el sentido de ese acto de habla desiderativo a qué instancia enunciativa atribuimos el enunciado. Recordemos el contexto: “Burgeses e burgesas por las finiestras son / de las sus bocas todos dizien una razón...” Parece claro interpretar que el sujeto enunciativo es de naturaleza colectiva y, por tanto social, con lo que el sentido del enunciado adquiere una valoración universal en cuanto enunciado que expresa una intención comunicativa compartida.<sup>47</sup> Algo semejante podrá decirse respecto del enunciatario o receptor del mensaje. La actitud de éste puede ser pasiva o activa; en todo caso, participa en el proceso comunicativo y pertenece a la naturaleza misma del discurso. En los textos épicos (tanto en cantares de gesta como en romances) abundan las interpelaciones a los oyentes. Casi siempre ello obedece a exigencias propias de la transmisión oral, lo que obliga a realizar llamadas de atención a los oyentes, con fórmulas tales como “odredes lo que dixo...” que, al mismo tiempo, cumplen una función cohesiva. Pero también puede obedecer al deseo de situar el relato poético en un determinado contexto lúdico y retórico al mismo tiempo. Tal cosa sucede en el comienzo de la *Razon feyta de Amor*: “*Qui triste tiene su coraçon / benga oyr esta rason*”. La apelación sitúa el texto en un determinado marco comunicativo, para, inmediatamente, colocarlo en el espacio retórico deseado: “Un escolar la rymo / que mucho dueñas amó...” La polifonía discursiva se advierte enseguida porque el enunciativo que llama a su público se identifica con el sujeto del poema amoroso. Ese “un escolar la rimó” es también el amante de la misteriosa dama que ha quedado prendada de él por medio de las prendas que le habían sido entregadas. Ahora bien, de esta dimensión individual se pasa a una dimensión social. Como se advierte, al proseguir la lectura del poema, esto le sirve al autor para contraponer los arquetipos de amador y señalar la superioridad del *clérigo-escolar* sobre el *caballero* en las artes de amar: “De este modo, la instancia enuncia-

---

<sup>47</sup> La interpretación de esta frase como condicional o desiderativa depende de la naturaleza del acto de enunciación que atribuyamos al texto, como bien advirtió Menéndez Pidal. En realidad se trata de un verdadero análisis pragmático, más que sintáctico, realizado mucho antes de que fueran formulados los principios metodológicos de la pragmática histórica.

dora —el *yo* del discurso— deja de ser individual para convertirse en paradigma social. En el romancero y en la lírica tradicional esto ocurre con notable frecuencia, ya que el recitador o cantor se otorga a sí mismo la función de ser voz colectiva.

No es infrecuente que el sujeto enunciador traslade al alocutario la función enunciativa. La apelación al *tú* como representación del *yo* se produce habitualmente en la conversación ordinaria sin que ello perturbe la nitidez de las oposiciones deícticas. En algunos casos se trata de que la segunda persona se solidarice con lo pensado o sentido por el locutor. A veces la apelación a la segunda persona sirve para transmitir el pensamiento o el sentimiento de la primera. Este procedimiento puede adquirir valores discursivos de alto rendimiento poético. En un conocido y muy citado poemilla de Gil Vicente, todo el texto está articulado sobre una estructura paralelística configurada en forma de apelación. La selección léxica del vocativo recibe toda la intensidad subjetiva, hasta hacer de ella la clave del sentido del texto: “Dígame tú, el *caballero* / que las armas vestías... Dígame tú, el *marinero* / que las naves guías... Dígame tú el *pastorcico* / que el ganadico guardas...” Esta construcción sirve para hacer de la persona nombrada mediante el vocativo un determinado paradigma humano que responde a los valores sociales y culturales del momento, en el que pugnan entre sí tres modelos: el caballero, arquetipo medieval; el marinero, que corresponde al prestigio proporcionado por los nuevos descubrimientos y, por fin, al pastor, modelo literario, cuyo valor paradigmático se impone a los otros, tal como manifiesta la afectividad marcada por el diminutivo. En realidad, la segunda persona —el *tú* repetido en cada estrofa— no representa una entidad individual, sino colectiva, pero este hecho no elimina, sino que aumenta, la intensidad subjetiva del discurso poético.

Junto a los casos en los que aparece de manera patente quiénes son los agentes del discurso, existen otros en los que la instancia enunciativa aparece diluida o borrosa. El procedimiento más habitual en la lengua común es el de transformar el pronombre de primera persona de singular en plural. Se trata del *nosotros* con valor de singular, que se halla en decadencia pero que todavía aparece con mucha frecuencia. También advertimos con cierta frecuencia la sustitución del *yo* por el nombre propio de la persona que habla. Pero existen procedimientos más sutiles para desrealizar u ocultar la pre-

sencia del *yo* como instancia enunciativa. Si en el estilo directo y en el indirecto, la pluralidad de voces enunciativas está bien delimitada, no ocurre así en el estilo indirecto libre, fórmula retórica construida precisamente sobre el juego de diversas instancias enunciativas que intercambian sus papeles discursivos. Es cierto que esta estructura elocutiva se ha configurado retóricamente en la literatura moderna, pero existen ciertas fórmulas intermedias en las que se manifiestan combinaciones no claras o ambiguas que pueden responder a intenciones comunicativas concretas. El caso de las citas encubiertas constituye una de sus manifestaciones. En la poesía épica, tanto en los cantares de gesta como en el romancero, existen abundantes testimonios en los que la instancia enunciativa aparece diluida entre el narrador, el personaje y el público. Esto ocurre especialmente cuando el narrador se transforma en comentador de los hechos, comentario del que desea hacer partícipe, y hasta cómplice, a su público. Valga a guisa de ejemplo el comentario que se formula en los versos 3568-3570, cuando el Cid formula su derecho a que se organice un reto contra los infantes de Carrión: “Ya se van repintiendo infantes de Carrión / de lo que avién fecho mucho repisos son; / no lo querrien aver fecho por quanto ha en Carrión”. Como puede advertirse, el narrador se convierte en voz de los propios infantes, que expresan su desesperación ante el compromiso de lidiar a que les obliga el juicio de Toledo. En estos versos existe, además, un claro testimonio sobre cómo funciona el juego de tiempo y aspecto verbales como modalizadores del discurso en cuanto refleja la perspectiva del curso temporal, no sólo respecto de los acontecimientos narrados, sino también de la perspectiva con que los agentes del discurso, personajes y receptores pasivos (público), encaran el tiempo de la narración. Ello explica que este comentario del narrador se inicia con una perífrasis incoativo-durativa (*ya se van repintiendo...*) que va referida a todo el proceso del tiempo narrado, en el que el adverbio *ya* funciona no sólo como adverbio de tiempo sino como modalizador delimitativo del tiempo de todo el enunciado. En cambio la contraposición entre presente y pasado acabado responde a la significación objetiva del tiempo de la narración, pero no del tiempo de la recepción. Para el receptor todo se halla en el pasado, pero la combinación temporal-aspectual traslada ese tiempo de la narración al tiempo del

comentario, acercándolo, por tanto, a la perspectiva del acto de la recitación.

A veces, el comentario cumple una función identificadora con los oyentes, en el sentido de que se establece una suerte de complicidad entre las instancias enunciatoras. Así ocurre, por ejemplo, en el episodio del Conde de Barcelona, cuando al establecer el plan de batalla las palabras del Conde van precedidas de un comentario del enunciator: "El conde es muy follón e dixo una vanidat". El último adjetivo es un comentario que comprende todo el enunciado siguiente, en el que el Conde menosprecia a las mesnadas del Cid. Ahora bien, lejos de poder ser interpretado como una ruptura de los requisitos retóricos,<sup>48</sup> cumple la función de hacer explícito el marco pragmático en que deben ser interpretadas las palabras del Conde por parte del receptor. Constituye, por tanto, un elemento al servicio de la coherencia pragmática y, al mismo tiempo, sirve para establecer una complicidad entre el narrador y el público. Esta función discursiva, que desde luego no supone ningún atentado contra los preceptos de la retórica, no impide que el verso mantenga el valor satírico o irónico que proporciona el valor semántico de los términos *follón* y *vanidat*, que se corresponden, además, con el contexto enunciativo, ya que la intención comunicativa que subyace en todo este episodio narrativo es claramente humorística.

El narrador puede desempeñar su función discursiva compartiéndola explícitamente con el público. Los testimonios podrían multiplicarse; véase éste del propio CMC: "Amos [los infantes] salieron a part veramientre son hermanos / desto que ellos fablaron nos parte non ayamos" (2538-39). El pronombre de primera persona en plural (*nos* = *nosotros*) inserta en una misma instancia enunciativa al narrador y a los oyentes. Es ésta una técnica que se repite en la poesía narrativa y especialmente en los cantares de gesta y en el romance-ro, pero que se perpetúa en la obra del mester de clerecía. El narrador no es voz individual sino colectiva. Ello provoca la aparición de estos mecanismos de subjetividad social, lo que no impide que en

---

<sup>48</sup> J. L. Girón ha notado este valor en el verso que se cita aquí, aunque no llegó a advertir la función retórica que él indica. Véase su artículo "Retórica e intertextualidad en el *Cantar de Mio Cid*" en *Investigaciones Semióticas*. III, UNED, Madrid, 1988, págs. 469-476.



ese acto de enunciación se inserte el *yo* individual que comenta la narración (*veramientre son hermanos*), que posee un carácter claramente negativo. Nótese la función modalizadora que adquiere el adverbio *veramientre*, marcador discursivo de ratificación e intensificación del enunciado. Esto mismo ocurre cuando el narrador juzga la crueldad de los infantes de Carrión en la afrenta de Corpes: “Cansados son de ferir ellos amos a dos, ensayándose’ amos cuál dará mejores golpes” (2745-46). Con la sobriedad descriptiva que es característica del Poema, el juglar subraya la infamia de los infantes en la frase final: ambos infantes pugnan por dar los golpes más crueles a las doncellas; éste no es un hecho objetivo de la narración, manifiesta, por el contrario, el modo en que el narrador contempla lo narrado.

Este tipo de mecanismos en los que se manifiesta la subjetividad del discurso desde el plano de la instancia enunciativa (relación locutor-alocutario) es una fórmula frecuente en los textos castellanos primitivos y, desde luego, abunda en la poesía lírica tradicional y en textos posteriores, tales como el *Libro de Buen Amor*. En el mismo episodio narrativo del *Cantar de Mio Cid*, la despedida desconfiada del Conde, mirando hacia atrás, es objeto del siguiente comentario: “Aguijaua el conde e penssaua de andar, / tornando va la cabeça e catándos’ atrás; / miedo va aviendo que mio Çid se repintrá, *lo que non feríe el caboso por quanto en el mundo ha, / una deslealtança ca non la fizo alguandre*”. Lo señalado en cursiva corresponde al comentario del narrador, que cambia así su función discursiva, transformándose de narrador en intérprete de lo narrado. La polifonía es un rasgo capital de una literatura que aspira a convertirse en medio de manifestación de los sentimientos colectivos. En el episodio de la afrenta de Corpes, a la que he hecho mención antes, una de las series finaliza con una oración exclamativa: “Cuál ventura serie si assomás essora el Cid Campedor!” (2753). Es evidente que la instancia enunciativa de este deseo, expresado ante el rechazo que se siente por el crimen de Corpes, se focaliza tanto en la voz narrativa como en la receptora. Recitador y público se confunden en un deseo colectivo de venganza. Una vez más, la polifonía textual sirve para culminar el momento de mayor intensidad dramática de toda la narración. Por el contrario, es cierto que la explicitación del *yo* enunciativo puede adquirir relevancia discursiva. Muñoz Cortés lo demostró en su análisis del uso del pronombre de primera persona en

el *Cantar de Mio Cid*.<sup>49</sup> En la *Razon feyta de Amor*, a la que he aludido antes, la transición de la tercera persona (“un escolar la rimó”) a la primera constituye una marca de progresión discursiva, mediante la cual el narrador se convierte en *yo* lírico.

Un ejemplo muy claro de cómo se manifiesta la subjetividad individual y la subjetividad social, en forma de valores institucionalizados jurídicamente, lo constituye el episodio de la afrenta de Corpes. Recuérdesse que, tras una noche de amor, los infantes de Carrión se disponen a abandonar, muertas, a las hijas del Cid. El hecho de que empleen *cinchas y espolones* no sólo es manifestación de la crueldad de quienes van a incurrir en un crimen de felonía. Tal forma de castigar o de matar tiene un valor jurídico. Esto explica que doña Sol, apropiándose de la voz enunciativa de ambas hermanas, exclame: “Por Dios vos rogamus, don Diego e don Ferrando, / dos espadas tenedes fuertes e tajadores, / al una dizen Colada e al otra Tizón, / cortandos las cabeças mártires seremos nos. / Moros e cristianos departirán desta razón, / que por lo que nos mereçemos no lo prendemos nos. / A tan *malos ensiemplos non fagades sobre nos: / si nos fuéremos majadas, abiltaredes a vos; / retraer vos lo an een vistas o en cortes*”. Como muy bien advirtió I. Michael en su edición del Poema,<sup>50</sup> el ruego expresado por doña Sol, en el que solicitan ser degolladas pero no azotadas no responde a una preferencia por ahorrarse sufrimiento, sino que es la expresión de una fuerte conciencia social. El castigo y la muerte por azotes sólo se aplicaba a los villanos; las hijas del Cid se estiman nobles, como corresponde a la honra ganada por su padre, y esto tiene unas consecuencias jurídicas: la de que se les reclame la pena por felonía, como efectivamente habrá de ocurrir en las cortes de Toledo. Las hijas del Cid no tienen voz en el *Cantar*, la única vez que el juglar se la concede es en este breve parlamento, que cumple una función estructuradora del discurso narrativo global. Es patente, por tanto, que este diálogo, teñido de intensidad dramática, tiene como justificación, en el conjunto de la coherencia discursiva, más motivos de índole socio-ju-

<sup>49</sup> Muñoz Cortés, Manuel, “El pronombre *yo en el Cantar de Mio Cid*” en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1972, 3 vols., vol. II, págs. 379-397.

<sup>50</sup> Michael, Ian, *Poema de Mio Cid*. Madrid, Castalia, 1980.

ridica que individual emotiva o afectiva, que tan escaso es en el Poema.

Frente a los textos en los que la presencia del productor del discurso se manifiesta de manera constante (es el caso, por ejemplo, de la *Razon feyta de Amor*), hallamos otros en los que existen varias instancias enunciadoras, en las que se revela la polifonía textual inherente a la naturaleza subjetiva del discurso. Los ejemplos aducidos creo que lo muestran suficientemente.

Los comentarios que subjetivizan el discurso se hallan asimismo en la narración histórica. En la *Crónica General de 1344* encontramos con frecuencia este tipo de enunciados que marcan subjetivamente el discurso. Algunos de ellos son de naturaleza temática o ideológica. Otros representan una actitud subjetiva que proporcionan coherencia al desarrollo temático. No es raro encontrar que la subjetividad del discurso revela el tipo o significación social de la instancia enunciadora. Un caso peculiar es la figura del enunciador femenino. Más arriba he citado la petición de doña Sol, quien ruega que les den muerte por heridas de la espada antes que por los azotes de las cinchas. Ese discurso no revela para nada la condición femenina del enunciador; se trata de un discurso en el que los elementos jurídicos se imponen sobre los individuales y humanos que esperaríamos encontrar en una situación tan emocionalmente cargada de dramatismo. Por el contrario, el narrador prefiere marcar la coherencia pragmática, convirtiendo este hecho narrativo en marca de cohesión textual, ya que enlaza directamente con la naturaleza jurídica del discurso de unos y otros personajes en las cortes de Toledo.

Aduciré, en cambio, a guisa de ejemplos, únicamente dos testimonios en los que la condición femenina de la instancia enunciadora sí condiciona el tipo de discurso. En el capítulo LXXVIII *Como la fija del conde don Juliano hizo su voluntad del rrei don Rrodrigo* se narra la violación de la Caba por el último rey visigodo. El texto la explica no como tal violación sino como resultado de lo que hoy llamaríamos "acoso sexual" por parte del monarca. La narración dice así:

Acaesçió qu'ella andando un dia trebejando sin anfaz ninguno e cantando con las otras donzellas muchas, passó por ay el rrei e acaesçió asy que le vio un poco del pie a vueltas con la pierna, que lo avia tan blanco e tan bien fecho que non podía ser mejor. E tanto que la ansi vio,

començola de querer muy gran bien e començole de demandar muy fuertemente su amor. E despues qu'ella vioque asi le demandaua, pesole mucho e començo de se defender por buenas palabras. *Pero a la çima, porque era muger, obose de vençer* a que fizo mandado del rrey don Rodrigo, que atanto la acuytava e que tanto le prometia que maravilla era, e nunca se tanto pudo defender fasta que hizo su voluntad.<sup>51</sup>

Nótese que el discurso tiene como finalidad no tanto narrar el suceso acaecido, sino justificarlo desde el punto de vista de los valores morales e ideológicos dominantes: el hombre acosa y promete “a maravilla”, según comenta el narrador; la doncella se defiende, pero, a la postre “como era muger”, ha de capitular. Cuando su amiga-confidente descubre que algún pesar atribula a la Caba, aparece el segundo rasgo que define la actitud del personaje femenino: el pudor, la vergüenza, el deseo de ocultamiento:

E ella aveyendo muy grant vergüença desto por quanto era cosa muy fea e que non se pudo encobrir della, con muy grant pesar quanto por ella pasara, e non le encobria ninguna cosa. [...] Tal pesar tengo en mi coraçon –dixo ella– que maravila es; e por esto non puede entrar plazar en mi coraçon.

Finalmente cuando duda de si enterar o no su padre sobre lo acontencido, surge la duda, basada también en valores sociales:

E yo non avería que temer y quierolo dezir a mi padre. Mas mi padre es ome del consejo, *e yo veo que todos los sesudos juzgan las mas de las mugeres por malas*. E por esta rrazon yo non oso enviar dezir a mi padre, por miedo que he que me lo non crea que en verdad por mi grado yo lo non fize, e reçelo que me desenpare.

El discurso se halla articulado sobre unos valores ideológicos y morales compartidos por las dos voces que organizan el discurso narrativo: la del narrador y la de su personaje. Ello es muestra del papel social y la consideración moral de la condición femenina en la edad media. El desarrollo del tópico está sólidamente organizado en torno a estos ejes ideológicos: acoso, basado en la coacción y falsas promesas, resistencia, vencimiento (por ser mujer), imposible intento de ocultamiento (próxima preñez), y el temor a la confidencia al padre (los “sesudos”, esto es los intelectualmente dominantes que

<sup>51</sup> Edición de Diego Catalán y María Soledad de Andrés, Madrid, Gredos, 1971, p. 98.

rigen las normas morales, consideran siempre culpable a la mujer) en cuanto que éste representa la jerarquía de valores que domina en la sociedad. Ahora el discurso está completo. La coherencia pragmática se corresponde de manera perfecta con la cohesión discursiva. Importa menos lo narrado que lo comentado. La historia de la crónica inunda de subjetividad individual y social todo el texto, que es más un discurso de valores que de acontecimientos. Al receptor de hoy le asalta inmediatamente una duda: ¿son éstos valores sólo medievales o persisten en la tradición judeo-cristiana que hemos heredado en la civilización occidental? Quede la respuesta para otra ocasión y otro lugar.

El segundo testimonio que querría traer aquí a colación pertenece a la *Estoria de España*. Se trata del precioso discurso en el que doña Lambra se siente agraviada por los infantes de Lara y busca un pretexto para que estalle su ira. El texto dice así:

Desi entraron en una huerta que y avie, por folgar et solazarse y, demientra que se guisava la yantar. Gonçalo Gonçalez desnuyose estonçes de los paños, et parose en camisa, et tomo su açor et fuel bañar. Quando doña Lambra lo vio assi estar, pesol mucho de coraçon, et dicho contra sus dueñas: “Amigas, non veedes commo anda Gonçalo Gonçalez en paños de lino?; *bien cuedo que lo no faze por al sinon que nos enamoremos dél*; çertas, mucho me pesa si el escapar asi de mi que yo non aya derecho dél” Assi commo esto dixo, mando llamar un su omne et dixol: “Toma un cogombro et finchel de sangre, et vete pora la huerta o estan los infantes, et da con el en los pechos a Gonçalo Gonçalez, aquel que vees que tiene el açor en la mano; et desi vente pora mi quanto pudieres, et non ayas miedo ca yo te amparare; et assi tomare vengança de la puñada et de la muerte de mio primo Alvar Sanchez, ca esta jogleria a muchos empeçra.” El omne fizo estonçes assi commol mando doña Lambla.

Dos cosas nos llaman la atención en ese discurso; la primera es el pretexto que se inventa novelescamente el redactor de la crónica, que nada tiene que ver con el acontecer histórico: el motivo de la ofensa de Gonzalo González es haberse quedado en lo que hoy denominaríamos “ropa interior” a la vista de las damas con el “riesgo” de “enamorarlas”; un incidente narrativo mínimo se convierte novelescamente en desencadenante de una historia terrible que estaba en la poesía épica y que pasaría a todo un ciclo del romancero. Si, en

la historia de la Caba, la visión de su blanco tobillo es suficiente para excitar la sexualidad del rey, aquí “pararse en camisa” se estima suficiente para producir el mismo efecto en las doncellas que sirven a doña Lambra, a las que ella tiene que proteger de semejantes tentaciones. Pura ficción novelesca, claro está. Pero lo que importa en el discurso es el componente de subjetividad —el factor erótico femenino— buscado por doña Lambra para desencadenar los acontecimientos terribles que seguirán. El segundo elemento sobre el que querría llamar la atención se halla en la frase “ca esta joglería [es decir, esta burla —bastante sucia y ofensiva, por cierto—] a muchos empeçra”. La malicia de doña Lambra es evidente: se trata de una burla que, bien divulgada, hará quedar en ridículo a Gonzalo González y, con él, a todos sus hermanos. La tematización novelesca cumple una función narrativa en cuanto desencadenante de acontecimientos posteriores, que son los que importan verdaderamente a la historia, aunque su contenido sea, tomado aisladamente, expresión de la malicia subjetiva del personaje.

No son ni la épica ni las crónicas muy propensas a que la mujer aparezca como instancia enunciativa. Es por medio de estos elementos discursivos por donde podemos penetrar en el universo femenino. Mucho más abiertos para el discurso de la mujer son el mundo trovadoresco y el de los goliardos. Los textos castellanos de este tipo son muy escasos hasta el siglo XIV. Por eso la *Razón de Amor* y la *Disputa de Elena y María* son dos casos aislados, aunque en ambos poemas el discurso de la mujer está carente de subjetividad. La misteriosa dama de la *Razon de Amor* se limita a ponerse al servicio del amador hasta sus últimas consecuencias, pero no existe expresión de su propia subjetividad. En el Poema de Elena y María menos aún; se trata de un debate retórico sobre quién tiene mejor amador, pero no se advierte siquiera un atisbo de subjetividad.

Todo lo contrario ocurre en el romancero y en la poesía tradicional. No voy a tratar aquí de esto porque, en general, los textos conservados son más tardíos, aunque sus orígenes sean remotos y entronquen con los viejos poemas épicos unos y con la tradición peninsular que se revela en las jarchas y en las cantigas la otra. Sí diré que, efectivamente, la instancia enunciativa femenina actúa con notable libertad de expresión, especialmente en el caso de la lírica tradicional. La

explicación se halla en que la afectividad subjetiva se inserta en el marco de una voz colectiva, la del canto, que permite esta libertad.<sup>52</sup> Puede, incluso, presumir de haber perdido la virginidad, es decir de haber ganado el amor. Recuérdese, a título de ejemplo, una cancioncilla como “Blanca me era yo, / fuime a la siega / diome el sol / y ya soy morena” en la que el *yo* individual se disuelve en una voz polifónica colectiva como corresponde a la creación anónima y al canto coral. El *yo* individual femenino aparece, claro está, en la confidencia, de acuerdo con la larga tradición lírica de la Península Ibérica, repitiéndose una y otra vez el mismo esquema: “Aquel caballero, madre, / que de amores me fabló / más que a mí lo quiero yo”, hasta el punto de que pueden casi repetirse los enunciados sin que el segundo sea variación del primero, sino dos canciones distintas: “Aquel caballero, madre, / que de mí se enamoró, / pena él y muero yo”.<sup>53</sup> Pero esto no impide que la voz femenina, desdoblada polifónicamente en voz del canto, pueda expresar atrevidamente sus deseos e incluso la total entrega amorosa: “Gentil caballero: / dédesdeme un beso, / siquiera por el daño / que me habéis fecho”, canción tradicional recogida por el vihuelista Alonso Mudarra en 1546.<sup>54</sup> Como en los demás casos, la instancia enunciadora es de naturaleza colectiva y en ella se subsume el *yo* enunciador. Esto permite una mayor libertad de expresión de la subjetividad, lo cual no podría aparecer nunca desde un *yo* individual e íntimo.

## 6. Conclusión

He tratado de mostrar con unos cuantos ejemplos que el análisis de la subjetividad del discurso es de naturaleza compleja y atañe a todos los planos del discurso, aunque posea dos categorías discursivas que le son privativas: la deixis, que incluye los modalizadores verbales, y los marcadores discursivos. Apenas he hecho referencia a

---

<sup>52</sup> Véase el libro de Silvia Iglesias, *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, Madrid, Visor- Instituto U. Menéndez Pidal, 2002.

<sup>53</sup> Citado en A. Sánchez Romeralo, “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo” en *El Romancero en la tradición oral moderna*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1972, págs. 207-231.

<sup>54</sup> Citada en José María Alín, “Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas” en *El Comentario de textos*, IV, Madrid, Castalia, 1983, págs. 339-374.

estos últimos, pero desempeñan un papel fundamental en la modalización del discurso.<sup>55</sup> Los estudiosos del diálogo, especialmente del diálogo conversacional, han hecho ya notables progresos en su clasificación y descripción funcional. Corresponde ahora describir el proceso histórico –sea de gramaticalización como quieren algunos, sea de otra naturaleza– por medio del cual determinadas formas simples (sustantivos, adjetivos, adverbios) e incluso combinaciones fraseológicas han adquirido esta función requiere iniciar un trabajo de documentación exhaustiva que puede ayudarse de técnicas informáticas, pero que difícilmente puede consistir en un rastreo realizado sobre un inventario de formas. La función modalizadora depende del valor que en el discurso adquieren ciertos elementos lingüísticos; ello exigirá en buena medida volver, en buena hora sea, a la indagación sobre los textos mismos y no sobre repertorios informatizados que inducen al error en buena parte de ocasiones. El camino está abierto para los historiadores de la lengua.

Puede ser interesante señalar los puntos de contacto que existen entre estos nuevos enfoques del análisis discursivo de los textos literarios medievales y los viejos criterios de la filología y la estilística surgida en el seno de la escuela española creada por Menéndez Pidal. Existe una primera evidencia: el análisis del texto no puede quedar en un mero registro de datos para testimoniar el “estado de lengua” al que corresponde el texto y, de ahí, suponer su datación. Estos dos objetivos son primarios, pero se subordinan al objetivo final que no es otro, como se ha dicho más arriba, que el de interpretar su *sentido*. El análisis del discurso proporciona nuevos criterios que pueden contribuir a dilucidarlo, ya que el *sentido* depende en buena medida de las relaciones que se establecen entre enunciador y enunciatario en función del *contexto pragmático* creado por el autor. Ya hemos visto que ese contexto es fundamental para interpretar el

---

<sup>55</sup> El estudio histórico de la creación y transformación de los marcadores discursivos a través del tiempo ha abierto un nuevo campo a la investigación, que desborda los límites metodológicos impuestos por la sintaxis histórica. Sería imposible reseñar aquí los numerosos estudios que se han publicado en los últimos diez años sobre este asunto. Abundantes referencias a ellos pueden verse en mi trabajo “Mecanismos de cohesión discursiva en castellano a fines de la Edad Media” en *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. I, Madrid, Gredos, 2002, págs. 53-84.



fondo temático, de carácter político y jurídico, que existe en el *Cantar de Mio Cid*. Menéndez Pidal fue el primero en advertirlo.

Tanto Dámaso Alonso como Amado Alonso postularon la inseparabilidad de forma y contenido. Este último llegó a afirmar que el contenido temático es también parte de la configuración estilística de un texto. Pues bien, el análisis del discurso, al menos el que tiene una orientación lingüística, recoge también este principio, ya que centra su objeto de estudio en las manifestaciones verbales en las que se revela la acción de los interlocutores en el acto de comunicación. Los ejemplos que he analizado en las páginas precedentes han tratado de mostrar hasta qué punto un análisis discursivo confirma el “modus interpretandi” pidaliano, aportando, además, nuevas perspectivas a la interpretación textual y a la historia de la lengua.

Muchos otros aspectos, tales como las manifestaciones verbales de la cohesión y de la coherencia —condiciones necesarias para que un acto de comunicación devenga en texto— han de ser estudiadas desde una perspectiva diacrónica, aunque hayan quedado fuera de estas páginas. También los mecanismos de progresión del discurso han de ser objeto de un estudio diacrónico detallado. La historia de la lengua se enriquecerá así con una descripción sistemática de ciertos mecanismos verbales, que funcionan como elementos básicos para la organización del texto, que han sufrido un cambio sustancial a lo largo de la historia lingüística. No sólo la evolución sintáctica y el enriquecimiento léxico y semántico explican la transición del español medieval al del Siglo de Oro y, desde el siglo XVIII, al contemporáneo. También fue esencial la creación de mecanismos verbales que transformaron y enriquecieron las distintas formas de organización del discurso. Estudiarlos diacrónicamente es una de las tareas que se abren al investigador del presente y del futuro.