

EL MANUSCRITO DEL *CANTAR DE MIO CID* Y LOS ELEMENTOS PERIFÉRICOS DE LA REPRESENTACIÓN ORAL DE LA GESTA

DAVID FERNÁNDEZ DURÁN

Universidad Internacional de La Rioja

RESUMEN: *Esta investigación examina la categorización del manuscrito del Cantar de Mio Cid como libro de juglar y su instrumentalización en actuaciones públicas. De los elementos que sugieren un uso instrumental del Códice, se analizan detalladamente el colofón del recitador tras el explicit de Per Abad y varias anotaciones de diversa pluma y cronología situadas en la última plana (fol. 74 v), que conforman el arranque de una versión castellana del diálogo de Epicteto y el emperador Adriano, unos versos sueltos del Poema y unas oraciones en latín. El análisis paleográfico y la documentación aportada permiten obtener datos que muestran una relación directa entre los citados fragmentos y algunos elementos de naturaleza oral pertenecientes a la recitación pública de la epopeya. Su inclusión en el Manuscrito propone un uso instrumental del mismo en espectáculos públicos en un margen cronológico que abarca gran parte del siglo XIV. Por último, se discute la hipótesis que defiende la existencia de material poético liminal de la ejecución oral de las gestas anotado en la página inicial ausente del Códice, proponiendo la presencia de un poema introductorio que puede estar relacionado con el origen del género romancístico.*

PALABRAS CLAVE: Literatura medieval, epopeya, Cantar de Mio Cid, juglares de gesta, romancero.

ABSTRACT: *This paper examines the categorization of the Manus-*

cript of the Cantar de Mio Cid as book of jongleur and his instrumentation in public representation. Of the elements that suggest an instrumental use of the Codex, the colophon of the reciter after Per Abad's explicit and several annotations of diverse pen and chronology placed in the last page (fol. 74 v.) are analyzed in detail. This fragments shapes the take-off of a Spanish version of the Epitius or dialog of Epicteto and the emperor Adriano, a few free verses of The Cantar and a few prayers in Latin. Paleographic analysis and provided documentation allow to obtain information that show a direct relationship between the mentioned fragments and some elements of oral nature belonging to the public recitation of the epic. His inclusion in the Poem text proposes an instrumental use of the Manuscript in public spectacles in a chronological margin that includes great part of the 14th century. Finally, the hypothesis that defends the existence of liminal poetic material of the epics performance annotated in the initial absent page of the Codex is discussed, proposing the presence of an introductory poem that can be related to the origin of the ballad genre.

KEY WORDS: Medieval Literature, Epic literature, Cantar de Mio Cid, Epic Juggler, Ballad-romance.

Poseemos escasa información sobre la figura del juglar de gestas en España. Dentro de la tipología diversa del *joculator* medieval, Ramón Menéndez Pidal señala que constituye el más desconocido y denomina su arte “juglaría anónima e incógnita” (1957: 40-43). Las fuentes históricas proporcionan algunos datos de carácter económico y social, pero no arrojan luz sobre los detalles de la ejecución pública de los poemas, que atiende en origen a los mecanismos de

(1) El objeto de este trabajo sobre el manuscrito del *Cantar de Mio Cid* y la realización del cantar de gesta tiene un marco muy amplio cuya descripción exigiría tratar algunas cuestiones que desbordarían los límites de nuestro propósito. Así, por ejemplo, sería indispensable referirse a la realización de los poemas homéricos una vez que éstos pasaron de la oralidad a la escritura, o a la práctica oral y escrita del romancero hispánico, o a la incidencia de los manuscritos, *chansonniers*, cancioneros en la realización sonora de los poemas líricos, o incluso habría que abordar la finalidad teórica o práctica objetiva de los libros litúrgicos primitivos, etc. Sobre estos asuntos podrá encontrarse información en la sumaria bibliografía siguiente: sobre la tipología y función de los libros y códices medievales, Michel Huglo. *Les livres de chant liturgique. Typologie des sources du moyen age occidental*, A-IV.A.1*, fasc. 52. Turnhout, Brepols, 1988; sobre la realización de la epopeya clásica, homé-

la transmisión oral (1). Sin embargo, a partir de los textos y manuscritos conservados y el estudio comparativo de diferentes tradiciones podemos obtener información sobre la diversidad de fórmulas que intervienen en la difusión del género épico. De los elementos orales liminales y finales habituales en la recitación de los poemas, que en conjunto pueden incluir agradecimientos, invocaciones juglarescas, oraciones, preludios poéticos, anuncios de nuevas sesiones y petición de soldada, una parte ha quedado reflejada como reminiscencia de la oralidad en el texto de algunos poemas épicos, como la petición de plata y el anuncio de nuevas sesiones en el *Huon de Bordeaux*. Por otra parte, dichos elementos están muy presentes en la epopeya viva de diversas culturas, donde lejos de constituir meros adornos poseen una funcionalidad específica dentro de la interpretación pública oral de los poemas (2). Así, los preludios instrumentales y los poemas introductorios permiten al intérprete prepararse para una ejecución, generalmente de considerable extensión, que puede poner a prueba todas sus capacidades de resistencia vocal y memoria a pesar de contar con una preparación altamente especializada. Aparte, e igualmente importante, los preludios permiten al público obtener información de la manera particular de la ejecución,

rica, Joachim Latacs, *Troya y Homero Hacia la resolución de un enigma*, Barcelona, Destino, 2001; Sobre la transmisión y realización de los poemas cantados, Marcel Perès, Xavier Lacavalerie, *Le chant de la mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002; En lo que se refiere a la realización de los poemas, tanto épicos como líricos, en el ámbito hispánico, I. Fernández de la Cuesta, "Paralelos históricos en la música de los romances", en *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del Tercer Milenio*, ed. de Maximiano Traperó. Cabildo Insular de La Gomera, 2003, pp. 67-92; Id.; "Música y Tradición oral", *Revista de Musicología*, 32 (2009), pp. 11-20; Id., "La música de las Cantigas de Santa María: Salmos de Alabanza, Cantigas de Loor", en *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Madrid, Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, págs. 621-634.

(2) Algunos de los muchos ejemplos que muestran poemas previos e invocaciones son el *Rimur* islandés, el llamado *mansöngur*, que muchos cantores tienden a olvidar (Nielsen 1982: 10), el *pripjev* de la epopeya sur-eslava (Foley 1995: 14), la epopeya egipcia *Bani hilal* (Conelly 1986: 88-103), que muestra ejemplos de invocaciones al Profeta y diferencias particulares en la tipología de los preludios poéticos. Mientras que la obra *The Oral Epic: performance and music* (Reichl 2000), recoge ejemplos como el *terma* (literalmente "selección"), de la epopeya uzbeka *dastan* (24), el *tirme-aydmlar* de la epopeya turca *Bagshy* (121), el *dastans* de la épica *Zhyrau* de Asia Central (132), Las cuartetos *falak* de la epopeya *Gorgholi* afgana (163-64), la plegaria invocatoria de la epopeya *Baatarlag tuul* de Mongolia (173), que en determinadas tradiciones locales es entonada a coro por la audiencia (179) y en la épica *Palawan* de Filipinas se entona la plegaria *lutlut* en honor a los ancestros (202).

de lo que puede esperar de un determinado juglar a partir de los versos preliminares, además predisponer al auditorio ante la representación del poema épico. El anuncio de nuevas sesiones colabora a mantener la presencia de público, mientras que las oraciones y elementos religiosos revisten la ejecución de la importancia, solemnidad rigurosa y trascendencia requerida ante el público y contribuyen a su perpetuación.

El colofón del recitador, anotado en el manuscrito del *Cantar de Mio Cid* tras el *explicit* de Per Abad (f. 74r), se considera un elemento probatorio de un uso instrumental del Códice y un argumento en favor de la categorización del manuscrito como libro de juglar por una parte de la crítica. Independientemente de la adscripción en una u otra categoría codicológica (3), diversos elementos del texto apuntan a que es copia de otro manuscrito creado con fines historiográficos o *pro memoria*, para la lectura privada y su preservación y no para un uso eminentemente instrumental (Montaner, 2011: 494). Por una parte, se reconocen elementos en favor de la intervención juglaresca en la gestación del poema, obtenidos a partir del estudio del sistema formular del *Poema*. Por otra, la *divisio textus* rechaza una adecuación instrumental: la ausencia de adecuadas distinciones gráficas entre tiradas mediante letras capitales permite deducir que no transmitía las herramientas necesarias que tienden a facilitar la oralización pública (Higashi, 2007). Dado que representa un elemento visual importante, cuya función consiste en advertir al juglar de un cambio de asonancia, que a su vez implicaría cambios en la música, nos lleva a pensar que se usó para la lectura pública no cantada, lo cual no impide la presencia de músicos ejecutando un acompañamiento mientras se lee el poema. Considerando el modelo por excelencia que representa a un juglar de gestas en una actuación pública, es decir, cantando o cantilando, de memoria y tañendo su propio instrumento musical, probablemente de cuerda

(3) Mientras una parte de la crítica sostiene que el manuscrito del *Cantar* es un libro de juglar, dentro una tipología que comprende manuscritos pequeños frecuentemente de factura modesta, la posición contraria advierte que la hipotética categoría codicológica de libro de juglar se ha creado a partir de un estereotipo del juglar asociado a una visión romántica de personaje vagabundo y pobre, según sostiene Andrew Taylor (1991), concluyendo que ni el tamaño ni la riqueza de los materiales son elementos que permitan por sí solos determinar tal categoría.

(4) La viola o vihuela de arco que se tañe sentado, colocando el instrumento sobre las piernas en la misma postura que se coloca un violoncello. Es la forma en

punteada o frotada a la manera oriental (4), es incompatible con el empleo del manuscrito en la ejecución oral, pero no rechaza la posibilidad de facilitar la tarea difusora del juglar a través de su consulta, convirtiéndose así, en parte, en instrumento (Fernández y del Brío, 2003: 7). Aunque la citada ausencia de marcas gráficas para la correcta división de las tiradas no abona la posibilidad de que el códice se haya manejado por juglares profesionales. Todo apunta a que la instrumentalización directa del manuscrito fue únicamente ejercida a través de la lectura o recitado público, pero aun conservando los defectos instrumentales para el canto del manuscrito que sirvió de modelo, nada impide pensar que a la copia se le diera uso instrumental, incluso desde su creación.

El Códice del *Cantar* refleja cambios en forma de reducciones en su elaboración. Se pueden constatar recortes en el proceso de encuadernación que se pueden considerar comunes, sin bien, tras un primer refilado se suplió el final de algunas líneas que se habían cortado, mientras que un segundo encuadernador efectuó un drástico rebaje sin suplir el texto mutilado. Estas actuaciones se corresponderían con una primitiva encuadernación coetánea con la elaboración del códice (Montaner, 2011: 477), y pueden inducir a pensar que el manuscrito se ‘ajuglaró’, aproximándose a las medidas de un hipotético libro de juglar (5). La cuestión más relevante a debatir, en este punto, no es tanto su categorización teórica como su instrumentalización, es decir, si conservando los defectos que originalmente poseía el texto copiado para la representación pública se añadieron elementos que podían ser útiles a un recitador. Las anotaciones de diversa pluma y cronología que presenta el códice en la última página (f. 74v), sugieren elementos de la ejecución oral, aunque han sido consideradas por varios autores *probationes calami*, si bien, no de manera unánime y con diversos matices que es oportuno revisar.

que los cantores sur-eslavos tocan el *gusle* (violín monocorde de aspecto rudimentario) y uno de los modelos por excelencia de la interpretación de la épica en diversas culturas. Véase un ejemplo en Menéndez Pidal (1957: 51) tomado de las Cantigas de Alfonso X, (nº 170, Ms. del Escorial).

(5) El Manuscrito de Oxford de la *Chanson de Roland* tiene unas medidas de 167x120mm., frente a los 198x150mm. de longitud media del *Cantar del Cid*, aunque para un manuscrito de juglar se esperaría que estuviese en un dozavo como la *Cansó d'Antiocha* de la Real academia de la Historia con 140x95 mm. (Montaner 2011: 497).

LA ÚLTIMA PÁGINA DEL CÓDICE

La última página del *Cantar* (fol. 74 v.) presenta por este orden: el inicio del *Epitus* o diálogo de *Epicteto y el emperador Adriano* y unos versos sueltos del *Cantar*, que ocupan un tercio de la página. El resto, recoge unas oraciones en latín, que corresponden al inicio del salmo 109, un padrenuestro completo y un avemaría incompleto. Tanto el colofón del juglar, situado al final de la página precedente (fol. 74 r.), como el comienzo del *Epitus* y los versos del *Cantar* presentan una escritura de difícil legibilidad, especialmente éstos últimos.

Ramón Menéndez Pidal, el primer autor que describe con detalle la última página del Códice, se toma como referente obligado, pues aplicó reactivos en algunas partes, lo que permitió leerlas durante un breve espacio de tiempo, pero dio como resultado un mayor deterioro de las mismas (1969: 11). Empleó sulfhidrato amónico en diversas partes de manuscrito y en tres ocasiones usó prusiato amarillo de potasa y ácido clorhídrico, a saber: en los dos primeros párrafos del reverso del último folio, sobre las primeras letras de los dos últimos versos del *explicit* y delante de las letras *uella* del verso 3004.

Pidal, Indica que al final del *Cantar* (fol. 74r) se añadió, tras el *explicit* de Per Abad, un colofón de juglar, escrito con posterioridad en el siglo XIV, muy deteriorado, “con letra coetánea de la del copista pero más estrecha y peor formada; la tinta era también peor, pues se borró casi completamente” (1969: 15-16). Usando reactivos, Menéndez Pidal pudo leerlo con claridad, excepto las primeras palabras de las dos últimas líneas:

e el Romanz

[E]s leydo dat nos del vino si non tenedes dineros echad

[A]la vnos peños que bien vos lo dararan sobrelos

En el folio 74v., los dos primeros fragmentos aparecen cubiertos con manchas pardas de reactivos y aplicando nuevamente reactivos Menéndez Pidal pudo leer en el primer párrafo el comienzo de una versión castellana desconocida de la *Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti phisolophi*, cuya letra, según el autor, es de albalaes del siglo XIV (1969: 3)

Era un inffañ que dizian por nombre...rn..l (?) E ffue acomendad
ahun arçobispo. Este arçobispo acomendolo avn emperador. Este

emperador acomendolo al patri harca de iherusalem aum sabio duc.
El mas sabio duc e el mas entendido.

Siguiendo a Menéndez Pidal, el segundo párrafo parece una variante de unos versos del *Cantar* en el juicio de las Cortes de Toledo (1969: 3):

Me fue imposible leer el segundo párrafo, que sería de interés por contener una variante de ciertos versos del *Cantar*, de los insultos que Asur González dirige al Cid en las Cortes de Toledo (v. 3378). El primer verso comienza por una E grande; el segundo es: *deçir uos quiero nuevas de mjo cid el de biuar*; el tercero, *q fueSe...rio...rna los molinos a...*; y el cuarto, *prender maquilas....Suele (?) far*.

Ambos párrafos comienzan con sendos peones, mientras que en la mitad aproximada de la página, con letra repasada posteriormente, se encuentra la frase *pater noster qui es noster* y seguidamente el salmo 109 hasta las palabras *tecum principium*, un Pater Noster completo y un Ave Maria hasta las palabras *fructus ventris tui ihs. Sancta maria ora pro nobis*.

Alberto Montaner, utilizando técnicas modernas de examen (lámpara de luz ultravioleta, cámara de reflectografía infrarroja y vídeo-microscopio de superficie), ha matizado varias indicaciones de Menéndez Pidal en el examen paleográfico del Texto Único y más específicamente en lo concerniente a los añadidos tras el *explicit* de Per Abad. Según este autor, el colofón del juglar se halla escrito en letra gótica cursiva precortesana, aunque asentada, con una *d* uncial de astil amigdaloides, salvo en *tenedes*, donde el astil es recto y en *dineros*, que presenta bucle. Dada la escasa legibilidad del pasaje, indica que es difícil precisar más detalles, como saber si las eses finales son de doble bucle, aunque cree que no; mientras que la ese final corresponde al trazado de sigma final y la *e* inicial presenta un trazo de minúscula con un módulo mayor. La *a* inicial del tercer renglón parece del tipo denominado de corchete, que la acerca ya a la letra cortesana, lo que permitiría atribuirle una datación avanzada dentro del siglo XIV (Montaner, 2011: 479).

El comienzo de la versión castellana del *Epitus* o *diálogo de Epiteto y el emperador Adriano*, como puntualiza Montaner (2011: 480), filiación más precisa que con la *Altercatio Hadriani Augusti et Epiteti Phisolophi* indicada por Menéndez Pidal, se encuentra muy deteriorado, ilegible salvo algunas letras sueltas, lo que hace muy difícil

su datación paleográfica. La identificación de la letra de albales, propuesta por Menéndez Pidal, otorgaría al pasaje una datación temprana dentro del siglo XIV, si bien tal tipo continuó hasta mediados de dicha centuria. Tratando y ampliando la imagen, Montaner se inclina a clasificar, al menos el *Epitus*, en gótica cursiva precortesana, y por lo tanto retrasa su datación hasta mediados de dicha centuria.

La frase *Pater noster qui es noster*, a la que prosiguen los dos versículos del salmo 109, el padrenuestro completo y el avemaría incompleto, se hallan todos escritos en la variedad de gótica denominada *textus rotundus* o gótica redonda libraria, similar a la empleada por el encuadernador y se puede relacionar con la intervención de una segunda mano, que se suma a las tres fases de *recognitio* del copista, que suplió el final de algunas líneas recortadas por el encuadernador en dicha variedad de letra. Dado que es imposible reconstruir el texto cortado, parece razonable asignar esas adiciones al encuadernador o a otro miembro del mismo *scriptorium* (Montaner 2011: 477), y por lo tanto, se puede datar en torno a la época de realización del códice, dentro del primer tercio del siglo XIV. El texto fue parcialmente repasado con posterioridad con letra humanística de tinta negra.

En la medida en que el alto grado de deterioro del colofón del juglar permite, la datación paleográfica lo sitúa en época próxima con la grafía de una “intromisión masiva” que repasó con letra gruesa y tinta oscura numerosas páginas en las que la tinta estaba muy pálida (Menéndez, 1969: 9-10), en la variedad de *nottula simplex* o gótica cursiva precortesana, cuyos trazos de aspecto amigdaloides y la forma de ligadura *ft* que, según Alberto Montaner, invitan a fechar dichos repasos a finales del siglo XIV, en torno a 1380 y puede llegar a identificarse sobre todo con el colofón del juglar (2011: 478). Es probable, como indica Montaner (2011: 502), que se emplease en la conmemoración del Cid en Cardaña y se repasase el manuscrito para su lectura pública y entonces se añadió el colofón del juglar.

Cuando se anotaron el colofón del juglar, el inicio del *Epitus* y los versos del *Cantar* se aprovecharon los huecos en blanco al final del f. 74r, tras el *explicit* de Per Abad, comenzando en la última línea del mismo y el tercio superior del f. 74v, en el espacio dejado por las oraciones escritas con anterioridad, según la datación paleográfica. El

hecho de considerarse *probationes calami* no es incompatible con la intencionalidad de lo escrito. Los campos de pruebas en numerosas ocasiones presentan ejercicios cuya temática está directamente relacionada con el contenido de la obra, como constatan los versos tras el *Epitus*. Así, de los ejemplos de *probatio pennae* citados por Montaner en un intento de comparación con los del *Cantar* (2011: 500), el *Fuero Juzgo* de Murcia emplea en su mayor parte variaciones sobre fórmulas legales, aunque también se anotó el tercer *estico* del Ave María y el inicio mal recordado de la antifona del *Magnificat*. Aunque, ésta última, puntualiza Montaner, no es equiparable a los versículos del salmo 109 del *Cantar*, escritos correctamente y de mayor compleción. Encuentra mayor similitud con el libro cabreo del Monasterio de San Juan de la Peña, en el que fueron anotados los inicios de los salmos 8, 10 y 119. Pero este ejemplo tampoco es comparable a las oraciones recogidas en el Manuscrito del *Cantar*, por su extensión y letra parcialmente repasada con posterioridad. Por el contrario, como argumento en favor de su intencionalidad, es decir, como final tradicional en la recitación de la epopeya, hallamos varios ejemplos de obras medievales de clerecía cuyos finales también incluyen el rezo de oraciones. En el final del *Libro de Buen Amor* (vv. 1633-34):

Señores, hevos servido con poca sabiduría,
 por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería;
 yo un galardón vos pido; que por Dios en romería,
 digades un paternoster por mí e ave María (6).

El Arcipreste, declara que su libro es juglaresco y al final pide a su público, en palabras de Menéndez Pidal, “el don de la juglaría más docta”, el *Paternoster*, como única soldada. Pidal, además, añade que el *fablévos en juglaría* no tiene un valor figurado sino muy real. También hay juglaría en el metro irregular, exento de toda preocupación erudita de “silabas cuntadas” (1957: 204). El autor del libro de Alexandre, Juan Lorenzo de Astorga, al final del libro también recoge “los consabidos usos juglarescos”(2509):

Pero pedir vos quiero, cerca de la finada,
 quiero por mío servicio prender de vos soldada:
 dezir el Pater Noster por mí una vegada,
 a mí faredes proe, vos non perdredes nada.

(6) Tanto este fragmento, como los ejemplos siguientes, se encuentran recogidos en Menéndez Pidal (1957: 204, 279, 275).

Gonzalo de Berceo también se siente juglar y el público para quien escribe es el mismo para quien cantan los juglares. En la *Vida de Santo Domingo de Silos* (libro 3, 759):

*En gracia vos lo pido que por Dios lo fagades,
de sendos Pater Nostres que vos me acorrades,
ternéme por pagado que bien me solladades,
en caridat vos ruego que luego los digades.*

En *Del Sacrificio de la Misa* (297):

*Señores e amigos, cuantos aquí seedes,
mercet pido a todos por la ley que tenedes,
de sendos Pater nostres que me vos ayudedes,
a mí faredes algo, vos nada non perdredes.*

Aparte, en *Los Milagros de Nuestra Señora* pide como soldada otras oraciones: un *Salve Regina* (IX, 280) y un *Te Deum* (XIX, 460):

Varones e mugieres, cuantos aquí estamos
todos en Ti creemos e a Ti adoramos;
a Ti e a Tu madre todos glorificamos,
cantemos en tu nomme el Te Deüm laudamus.

Otro dato en favor de la presencia del recitado de oraciones en las gestas puede constituir el alto grado de aceptación, entre los moralistas y la Iglesia, de los juglares de poesía narrativa, tanto de epopeyas como hagiografías, considerados como únicos “honestos”, elevando su categoría muy por encima de otros tipos de juglares (Menéndez, 1957: 79, 257, 291).

Además, la poesía de clerecía no nace en abierta pugna contra la de los juglares, sino al contrario, nace inmediatamente de ésta, como una modificación de la misma, lo que da a entender que el juglar de poesía narrativa llegó al siglo XIII revestido de mucha más importancia y significación que el de la lírica, ya que imponía sus formas y costumbres a los primeros clérigos de la cuaderna vía (Menéndez, 1957: 279). Ahora bien, una diferencia entre la clerecía y la juglaría radica en que ésta última pide una soldada material, pero no necesariamente de manera explícita. De esta forma, el público paga al juglar por su interpretación de la gesta, una vez concluida y como costumbre establecida, mientras éste recita o canta las oraciones, depositando en el bol, recipiente o a los pies del juglar, las monedas y a su lado otras dádivas como prendas de vestir, vino e incluso alimentos. Aparte del padrenuestro y avemaría, acaso el salmo 109 fuese

también cantado de forma habitual al final de las gestas, dado su contenido muy apropiado y no necesariamente recogido sólo en el *Cantar* como homenaje espontáneo al Cid de algún escribano, como apunta Menéndez Pidal: “escrito acaso pensando en el triunfo del Cid sobre sus enemigos”(1969: 3). Francisco López Estrada (1982: 47-48) afirma que la observación de Pidal sobre la intencionalidad del salmo 109 es plausible y evidencia el acercamiento del Poema y su resonancia clerical, añadiendo lo siguiente:

El Pater Noster y el Ave María que siguen no son incompatibles con el vaso de vino o con el dinero o prendas que pide el juglar, cuya petición incorporo el juglar al poema como lo hizo Berceo en su prólogo, quedando unido clérigos y juglares en las partes liminares de sus obras.

Las oraciones del manuscrito del *Cantar* vienen recogidas bajo la frase *Pater noster qui es noster*, que destaca por su tinta oscura repasada y es considerada por Montaner (2011: 480-81) como el inicio de un padrenuestro alterado. Joseph J. Duggan (1989: 57) otorga a esa frase una intencionalidad clara, que se refleja en los versos del *Cantar* que siguen al *Epitus*. De manera que, el desafío que Asur González lanza al Cid en las Cortes de Toledo, acusándole de “maquillero”, se articula en torno a la dudosa paternidad y la sospecha de hijo ilegítimo con que señala al Cid. Por ese motivo se altera el incipit del *Pater Noster* y se sustituye el *in coelis* por *noster*. Sin embargo, como se indica atrás, la datación paleográfica de las oraciones apunta a que se escribieron con anterioridad a los versos del *Cantar* y al *Epitus*. Tampoco es probable que se escribiera como padrenuestro alterado, además, repasado con tinta y sin ninguna deturpación de las oraciones que le siguen. Salvo que tenga un sentido específico y desconocido en la puesta en escena de la gesta: *Pater noster qui es noster* parece más bien un ripio que es, además, de metro octosílabo y pudiera ser una frase establecida que marca el comienzo de las oraciones y el momento de ofrecer las dádivas por parte de los oyentes.

La anotación del arranque del *Epitus* se ha relacionado con la existencia de dicha obra en la biblioteca o scriptorium donde se guardaba en determinada época el Manuscrito del *Cantar* y de donde presumiblemente se copió como ensayo de pluma. Se trata de una obra muy difundida en la Edad Media, empleada junto con otras en los cursos de retórica en las universidades y por lo tanto, no implica que

dicha obra se encuentre físicamente junto con el *Cantar*, habiéndose podido escribir de memoria el inicio ligeramente alterado, inclusive con otros fines. Podemos observar que, en la parte del texto que corresponde al nombre del infante, hasta donde se puede ver dada su escasa legibilidad (7), la transcripción de Menéndez Pidal no permite el nombre original de Epitus, Epictetus o Pitheus: *Era un inffañt que dizian por nombre...rn..l* (?). Estas letras confirman que se hace referencia a otro nombre. Entre las posibles opciones caben señalar algunas que son nombres propios de la epopeya y romance-ro como Bernal, Bernaldo, Reinaldo o Arnaldo, entre otros. En este sentido, es oportuno citar la observación de Diego Catalán, quien califica el párrafo inicial del *Epitus* recogido en el Manuscrito Único de un “romanceamiento” del mismo (Catalán 2001: 435). Mientras que la transcripción que realiza Montaner en el lugar del nombre es: Aur[?], que se refiere al nombre Aur[eliu]s (2011: 480).

Los versos del *Cantar* que prosiguen al *Epitus* se consideran una variante de los incluidos en el Poema (v. 3378-80) Ian Michael afirma lo siguiente (1991: 55):

Las dos últimas líneas son, desde luego, una versión ligeramente distinta de los vv. 3379-3380, mientras la primera de estas tres líneas es ya una versión manifiestamente errónea del v. 3378, ya un verso improvisado que algún juglar pudo haber interpolado al comienzo de una representación de una parte del poema: podría reemplazar el v. 1085, por ejemplo. La existencia de ese verso borroso nos brinda otra posible prueba del uso del Ms. sobreviviente en las representaciones durante el siglo XIV.

La fuerza y el patetismo de la escena quedan patentes, hasta el punto de que Menéndez Pidal la consideró reflejo de la canciones políticas de actualidad que debieron surgir en vida del héroe, “cantigas malas” o “cantigas de escarnio” de los del bando de Carrión, “un caso de cantos populares hábilmente injeridos en el Poema” (Menéndez, 1991: 132). La anotación de estos versos en el manuscrito y no otros, sugiere un uso específico más allá de una simple variante anotada para probar la pluma. Su utilización instrumental como

(7) “Los reactivos no sólo han ennegrecido las hojas en que se emplearon, sino que además parecen haber corroído el pergamino en los lugares peor tratados y por añadidura han dejado una fluorescencia que reduce considerablemente la eficacia de los rayos ultravioleta.” (Michael, 1991: 54).

anuncio tras la ejecución de la gesta ofrece una explicación coherente relacionada con la actuación pública. El anuncio de una nueva sesión por parte del juglar al final de la recitación de una gesta puede considerarse necesaria, pues representa una herramienta que facilita la presencia de nuevo público y por tanto permite la continuidad profesional del mismo. La humillación del héroe, por parte de Asur González, constituye una escena idónea para captar al público, similar a los anuncios publicitarios de cine en la actualidad, donde se presentan breves escenas en las que los protagonistas pasan por serios apuros generando incertidumbre y curiosidad por el desenlace. Teniendo en cuenta la datación paleográfica del fragmento, propuesta en el siglo XIV avanzado, época de decadencia de las gestas, es lógico pensar en un estadio avanzado de extinción de los repertorios que mantenían los juglares mediante la tradición oral y por ende de los detalles de la ejecución o asociados a la misma, como los anuncios que emplazaban al auditorio a nuevas representaciones. La anotación en el manuscrito del *Cantar* de este pasaje concreto puede proporcionar, al lector del *romanz*, un modelo fijo de anuncio o una pauta inicial que debió emplearse durante algún tiempo, cambiando ¿*Quién nos darié nuevas de mio Çid el de Bivar?* Por: *deçir uos quiero nuevas de mjo cid el de biuar*. Esta frase, que desde el punto de vista de la narración es considerada una fórmula de transición (Montaner 2011: 407), donde se refiere a una archifórmula, que pudo ser utilizada como modelo fijo de arranque o pauta a la que proseguiría un fragmento memorizado, cuyo uso puede estar relacionado con el monasterio de Cardeña y la lectura del *Cantar* ante los visitantes y especialmente en la conmemoración cidiana. De igual manera, el pasaje precedente, el comienzo romanceado del *Epitus*, anuncia la exposición al público de la citada prosa doctrinal, la cual constituye un repertorio coherente con un auditorio de peregrinos, pero también cabe la posibilidad, como se ha apuntado atrás, de haber tomado en préstamo sólo el arranque para anunciar otra obra.

El colofón del juglar ha sido ampliamente comentado como prueba fehaciente de la exposición pública del *Cantar* y un uso instrumental del Manuscrito. Especial atención han recibido las palabras “romanz” y “leydo”. Menendez Pidal, apunta lo siguiente sobre la palabra “leydo”: “El *explicit* del *Cantar* indica que a principios del siglo XIV las gestas se leían también, en vez de cantarse, como pasó en Francia en el periodo de decadencia de su epopeya” (1969: 16).

La petición de vino es común en varias obras medievales y se puede considerar un símbolo tradicional de la acción petitoria. La petición de plata está documentada en la epopeya francesa “Entre los juglares franceses abunda el tipo descocado, que interrumpe la narración en el momento de interés culminante para pedir dinero al público” (Menéndez, 1957: 260). El registro de dádivas se encuentra recogido también en los libros de cuentas de los reyes en España (1957: 62-67). Pero, la frase *si non tenedes dineros echad alla unos peños* va encaminada a obtener, al menos, ropa de un público que se presupone poseedor de escasos recursos, posiblemente peregrinos. “Los humildes cantores del pueblo se contentaban con pedir vino a los oyentes, rogándoles que si no tenían dinero en el bolsillo para pagar al tabernero, empeñasen alguna prenda” (1957: 65). Este final es incompatible con un público de clase alta y, por tanto, no es válido ante los testimonios que recogen la actuación de los juglares de gesta ante la mesa de los caballeros o en la corte en su periodo de apogeo, como figura en el *Compendio Historial* del arcipreste Almela y *Las Partidas* (1957: 191-93). Francisco López Estrada (1999: 37), refiriéndose al colofón juglaresco, indica que en cierto modo contrasta con la condición del *Poema*, destinado a honrar a un héroe de Castilla, a lo que añade: “En el siglo XIV, al que pertenece la letra (muy borrosa), ya es posible un atrevimiento de esta clase”. La datación paleográfica indica que es una anotación tardía y por tanto se escribió como nuevo final que sustituye al final tradicional y así lo califica Menéndez Pidal: “un explicit nuevo, destinado a que un juglar del siglo XIV acabase con él la recitación del viejo texto”. (1957: 302). La sustitución de las oraciones por este final de nuevo cuño hay que buscarlo en el contexto para el que fue escrito. Diversos elementos que forman parte de la tradición oral viva en la ejecución del las gestas van desapareciendo en el periodo de decadencia, o se sustituyen por otros al perder su efectividad y caer en el olvido. Este puede ser el caso de las oraciones ante un público pobre y de peregrinos, al que ahora se exhorta directamente a que ofrezca prendas de vestir. El final que ofrece el texto en el segundo cantar (vv. 2276-2277): “*Las coplas deste cantar aquis' van acabando. / El Criador vos vala con todos los sos santos.*”, constituye la prueba de una fórmula utilizada en una época anterior, periodo en el que las gestas no habían comenzado su declive y pudo ser un modelo establecido por los juglares para concluir la recitación de los poemas. Además, se

trata de un final del todo compatible con el recitado posterior de las oraciones.

El amanuense que anotó las oraciones al final del códice, conocería de primera mano la tradición de la ejecución en vivo de las gestas, en una época en que todavía se podía escuchar a los juglares de gesta. Es posible que dejase el hueco en blanco en la parte superior del folio, porque es el momento de la actuación dedicado al anuncio de una nueva sesión por parte del juglar y como tal es variable, entre otros, dependiendo del repertorio particular y del tipo de público. Posteriormente, se añadieron en ese lugar los fragmentos del *Epitus*, la variante de versos del *Cantar* y el colofón del juglar, éste último como nuevo final más apropiado para un tipo de público concreto, probablemente en torno a la conmemoración cidiana en Cardeña en su declive a finales del siglo XIV. Admitiendo con cierto margen de error la segunda década del siglo XIV, como la más probable datación del manuscrito y la década de 1380, para la datación del colofón del recitador, tenemos un margen cronológico que ocupa casi todo el siglo XIV en la probable utilización del manuscrito en lecturas públicas. Finalmente, al decaer su uso instrumental en el siglo XV se guardó, posteriormente pasó al concejo de Vivar y debido a su gran deterioro se reencuadró para su preservación.

LA PRIMERA PÁGINA DEL CANTAR

La página inicial ausente en el *Códice* también pudo contar con la presencia de algunos elementos de la puesta en escena, tales como una invocación del juglar, agradecimientos u otro material poético.

Hay dos tendencias de opinión opuestas sobre el comienzo del *Cantar*, en ocasiones no exentas de cierto radicalismo: Aquellos que defienden que la primera página estaba en blanco y por lo tanto el Poema está completo, y los que afirman que contenía los primeros versos y por lo tanto el Poema está incompleto. Ambas posiciones presentan argumentos de peso a su favor. Los defensores de que no falta nada se apoyan en el comienzo *in media res* o la perfección artística del inicio existente, argumento que no niegan ni los defensores de un comienzo perdido (Girón 1998: 184). Los defensores de la falta de versos sostienen que ninguno de los razonamientos ofrecidos por

los partidarios del comienzo no mutilado resulta plenamente satisfactorio para explicar la ausencia de antecedente al *los* del verso segundo, que estaría situado al final de la página perdida. Aunque Menéndez Pidal calculó que debían faltar 50 versos, la cantidad media de versos por página, es posible que el folio recto estuviera en blanco o con una portada y entonces faltarían 20 o 25 versos, que suponen una cantidad apreciable a la vez que un problema en la defensa del comienzo *in media res*.

La presencia de un poema introductorio en la página perdida permite acercar ambas posiciones. La inclusión en el Códice de elementos periféricos de la actuación pública, previos al poema épico, permite reducir lo ausente únicamente al par de versos con el antecedente del comienzo conservado: “Mio Cid movió de Bivar pora Burgos adeliñado/ assí dexa sus palacios yermos e deheredados”, según la reconstrucción de Menéndez Pidal (1964: 1025), que pudiera ser precedido por idéntica o similar división de cantares que marca el verso 1085, pero como separación entre el preludeo poético y el comienzo de la gesta: “Aquis conpieça la gesta de mio Cid el de Bibar”. También ofrece una explicación razonable de que la página fuese fácilmente separada del Manuscrito y empleada para otros usos, pese a no estar en blanco, especialmente tratándose de un material poético muy difundido.

Varios autores han sugerido que la página ausente contenía material previo o ajeno al Poema, como un fragmento de prosa (Smith, 1972: 138), unos versos de procedencia eclesiástica (Smith, 1991), una invocación del juglar (López, 1999: 3-4), un poema árabe (Oliver, 2008: 298), o una especie de proto-romance o romance primitivo (Powell, 1988). Éste último, apoyado en un trabajo de Roger Wright (1986) en el que debate la existencia de romances en Castilla con anterioridad a las fechas habitualmente postuladas, teoría rechazada por Armistead (1988). De todas ellas, la más verosímil es la hipótesis de Powell, la inclusión de un poema popular, una especie de romance primitivo copiado de manos del amanuense, pero con la diferencia de que se trataría de un elemento propio de la ejecución pública y no una obra perteneciente a un género independiente o paralelo a la epopeya (proto-romance), que se copió por alusión en el Códice. La presencia constante de poemas introductorios en la interpretación pública de la epopeya de diversas culturas, como se ha apuntado atrás, hace

presumir la inclusión de un poema previo a los propios versos del *Cantar*, no de carácter popular ni eclesiástico, en cierto modo ajeno a la obra, sino de manos de los juglares en sus actuaciones como parte integrante de la ejecución que, además, puede ser el germen u origen del género romancístico. De esta forma, el origen del romancero podría atender a una fórmula que se ha repetido en la historia de numerosos géneros poético-musicales: un elemento liminal de la puesta en escena pasa a constituir un nuevo género independiente en un proceso de transición relativamente breve.

La relación de paternidad entre la epopeya y el romancero viejo épico es mayoritariamente aceptada entre la crítica. El problema radica al acercarnos al proceso de transición entre ambos géneros, principalmente considerado fruto de una evolución lenta y progresiva, de “disolución”, de la que no existe apoyo documental a excepción del propio romancero. Menéndez Pidal, siguiendo a Bello, Milá, Gastón París y Michaleis, quienes afirmaban que los romances viejos heroicos más antiguos son fragmentos de las antiguas gestas o tiradas que los juglares solían cantar separadamente (1968: 169) (8), añade que la participación del pueblo en el canto juglaresco es lo único que puede explicar su nacimiento (1991: 102). Sin embargo, la hipótesis de que se originasen a partir de los fragmentos más famosos repetidos a base de aplausos y coreados por el público, que los retuvo felizmente en la memoria (1968: 196), es un anacronismo que no atiende a la ejecución pública de la gesta, cuya gravedad, seriedad y silencio del público es nota común en las más diversas culturas, donde no hay cabida para este tipo de manifestaciones. Los poemas introductorios y los empleados como anuncios, especialmente aquellos que a modo de pregón avisan de la representación por calles y plazas (9), sin embargo, constituyen un modelo que, en aquellos casos que mejor cumplían su función atrayendo al público, es muy probable que los juglares repitiesen y el pueblo memorizase.

(8) En los romances, *Rey den Sancho*, *Yo me estando en Barbadillo* (*Quejas de doña Lambra*), *Pártese el moro Alicante*, *Helo por do viene* y *A cazar va don Rodrigo*, entre otros, es verosímil la intervención de poeta de oficio, en especial los mismos juglares de gesta, según afirma Menéndez Pidal.

(9) Connelly (1986: 64) recoge un testimonio que describe cómo los cantores de la epopeya viva egipcia *Bani hilal* congregan al público cantando con su *rabab* (instrumento de arco similar al violín) por los alrededores de las casas en calles y plazas de las localidades que visitan de manera itinerante.

Contemplando la tipología de los romances viejos de gesta, podemos observar que se pueden distinguir aquellos que recogen un episodio completo, uno o varios fragmentos a modo de resumen y los que constituyen un breve fragmento sin principio ni fin que, en general, se centran en detalles complementarios a la épica (Catalán, 2000: 654). En estas tipologías pueden quedar restos de su origen en poemas iniciales o anuncios de nuevas gestas o sesiones. Teniendo en cuenta que el Poema del Cid parece haberse interpretado, según la división de cantares que el texto sugiere, en tres sesiones, podríamos hallar romances originados a partir de poemas empleados al inicio y final de cada una de las partes, junto con otros derivados de la combinación de diversos repertorios épicos. El romance de *Santa Águeda de Burgos*, que Armistead (1984) señala como fuente para tratar de reconstruir el comienzo perdido, según Catalán (2000: 635), representa un ejemplo de que el *Poema de Mio Cid* siguió teniendo vida cantada y siguió siendo modernizado a la vez que la versión primitiva se transmitía de copia en copia. Puede constituir, por el contrario, un ejemplo de lo que en origen fue un poema introductorio o un anuncio del *Cantar del destierro* que introduce en la puesta en escena, bien por secuenciación cíclica o bien por refundición, el episodio de *La Jura de Santa Águeda*.

REFERENCIAS

- Armistead, Samuel (1984): "The Initial Verses of the Cantar de Mio Cid", *La Corónica*, 12(2), pp. 178-186.
- ,(1988): "Encore les cantilènes!: Prof. Roger Wright Proto-Romances", *La Corónica*, 15(1), pp. 52-66.
- Catalán, Diego (2000): *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal.
- Connelly, Birdget (1986): *Arab folk Epic and identity*, Los Angeles, University of California Press.
- Duggan, Joseph J. (1989): *The Cantar de Mio Cid: Poetic Creation in Its Economic and Social Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2003): "Paralelos históricos en la música de los romances", en *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del Tercer Milenio*, ed. de Maximiano Trapero. Cabildo Insular de La Gomera, pp. 67-92.

- (2009) “Música y Tradición oral”, *Revista de Musicología*, 32, pp. 11-20.
- (2000), “La música de las Cantigas de Santa María: Salmos de Alabanza, Cantigas de Loor”, en *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Madrid, Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 621-634.
- Fernández Rodríguez Escalona, Guillermo y Brío Carretero, Clara del (2003): “Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos”, *Lemir*, 7, pp. 1-19.
- Foley, John Miles (1995): *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington, Indiana University Press.
- Girón Alconchel, José Luis (1998): “La cohesión en el Poema de Mio Cid y el problema de su comienzo”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, Dolphin Books, vol. I, pp. 183-192.
- Higashi, Alejandro (2007): “La mise en voix del *Cantar de Mio Cid* y el Códice de Vivar”, *Olivar*, 8(10), pp. 17-35. Huglo, Michel (1988): *Les livres de chant liturgique. Typologie des sources du moyen age occidental*, A-IV.A.1 *, fasc. 52. Turnhout, Brepols.
- Latacs, Joachim (2001): *Troya y Homero Hacia la resolución de un enigma*, Barcelona, Destino
- López Estrada, Francisco (1982): *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia.
- , (1999): *Poema del Cid*, Madrid, Castalia.
- Menéndez Pidal, Ramón (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- , (1968): *Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1969): *Cantar de Mio Cid. Texto gramática y vocabulario*, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1991): *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Michael, Ian (1991): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia.
- Montaner Frutos, Alberto (1995): “De nuevo sobre los versos iniciales perdidos del *Cantar de mio Cid*”, en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, vol. III, pp. 341-360.
- , (2011): *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Real Academia Española.

- Nielsen, Svend (1982): *Stability in Musical Improvisation. A repertoire of Iceland epic songs (rimur)*, *Acta Ethnomusicologica Danica* 3, København, Forlaget Kragen.
- Oliver Pérez, Dolores (2008): *El Cantar de Mio Cid: génesis y autoría árabe*, Almería, Fundación Ibn Tufayl.
- Perès Marcel, Lacavalerie, Xavier (2002): *Le chant de la mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Powell, Brian (1988): "The opening lines of the Poema de Mio Cid and the Crónica de Castilla", *Modern Language Review*, 33, pp. 342-350.
- Reichl, Karl (Ed.) (2000). *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlin, VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Smith, Colin (1976): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra.
- , (1991-92). "The Variant Versión of the Start of the Poema de Mio Cid". *La Corónica*, 20(2), pp. 32-41.
- Taylor, Andrew (1991): "The Myth of the Minstrel Manuscript", *Speculum*, 66(1), pp. 43-73.
- Wright, Roger (1985-86): "How Old is the Ballad Genre?", *La Corónica*, 14(2), pp. 251-257.