

tención de datos, de la respuesta a las solicitudes de textos y de publicaciones personales, de la accesibilidad selectiva de cierta información? Quizá esta pregunta puedan responderla en el futuro las propias autoras, quienes manifiestan la intención explícita de completar y ampliar esta bibliografía en suplementos posteriores (p. xii) y dejan, así, abierta la posibilidad de una ratificación posterior. La bibliografía paralela que se prepara en la Universidad de Alcalá podría complementarla desde la perspectiva de otra geografía y otra mirada.

CECILIA ROJAS NIETO

Universidad Nacional Autónoma de México

MIGUEL GARCÍ-GÓMEZ, *Dos autores en el "Cantar de mio Cid". Aplicación de la informática*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993; 188 pp.

La múltiple autoría del *Cantar de mio Cid* es una especie tiempo atrás concedida. Florencio Janer, hacia 1864, titulaba su edición "Cantares del Cid Campeador, conocidos con el nombre del Poema del Cid"¹, según apuntaba en los preliminares que "...parece está dividido en dos cantares"². Más modernamente, la cuestión ha sido replanteada y discutida, variando en cada crítico "pluralista" los límites de la separación, los métodos para probarla y los distintos presupuestos que sostienen cada teoría: E. C. Hills, en 1929³, repartía el *Cantar* en dos cantares (vv. 1-1878 y 1879-3730), analizando ciertos procedimientos estilísticos; Mack Singleton⁴, siguiendo a Hills, proponía la presencia de dos técnicas narrativas: la de la crónica dramatizada, propia del cantar de gesta, y la de la novela moderna; muy distintamente a éstos, que suponían la existencia de dos composiciones distintas sobre el mismo tema del Cid —a la manera de como sabemos se compuso el *Roman de la Rose* por las manos sucesivas de Guillaume de Lorris y Jean de Meung—, se encauzaba el trabajo realizado a propósito de esta pluralidad por Menéndez Pidal⁵ y Von Richthofen⁶ —aquel pri-

¹ *Poetas castellanos anteriores al siglo xv*, ed. F. Janer, BAE, t. 52, pp. 1-38.

² *Ibid.*, p. xviii.

³ E. C. HILLS, "The unity of the *Poem of the Cid*", *H*, 12 (1929), 113-118; reimpresso en *Hispanic studies*, Stanford University Press, Stanford, 1929, pp. 185-192.

⁴ MACK SINGLETON, "The two techniques of the *Poema de mio Cid*: An interpretative essay", en *RPh*, 5 (1951-52), 222-227.

⁵ MENÉNDEZ PIDAL, "Dos poetas en el «Cantar de mio Cid»", *Ra*, 82 (1961), 145-200; reimpresso en *En torno al Poema del Cid*, EDHASA, Barcelona, 1963, pp. 109-161.

⁶ ERICH VON RICHTHOFEN, "El problema estructural del Poema del Cid", en *Nuevos estudios épicos medievales*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 136-146.

mero suponiendo la presencia escalonada de dos poetas en el desarrollo tradicional de una obra única en el tránsito de su refundición; este segundo describiendo la génesis compositiva, también tradicional, en la formación sucesiva de los cantares II, I y III—, cuyas teorías no tendían a “desmembrar” el códice conservado, sino a considerar las fuentes y el proceso de tradicionalidad presentes en la confección de la versión conservada del *Cantar*.

Miguel Garci-Gómez replantea nuevamente el pluralismo del poema, idea que no es en él novedad ni la curiosa moda que se ha dado a seguir sin compromiso; muy por el contrario, se trata de una propuesta que ha pesado siempre en sus trabajos; quien conozca el temprano artículo “Las coplas deste cantar aquí van acabando (2276)”⁷ —y que es en mucho el germen del último *Dos autores en el “Cantar de mio Cid”*— y, muy especialmente, su edición del poema⁸, sabrá apreciar el tiempo y el esmero que ha dedicado ya para demostrar la composición dualista del *Cantar*.

En la Introducción (pp. 13-25) señala el corolario que sirve de eje a todo el trabajo: respetar y dar una función real a los parámetros señalados por el mismo texto, es decir, aceptar desde un principio la división del *Cantar* en dos composiciones según se concluye de la presencia de las fórmulas “Las coplas d’este cantar aquí van acabando” (v. 2276)⁹ y “En este logar se acaba esta rrazón” (v. 3730); el recurso de la despedida formularia en cada caso, el empleo del mismo verbo “acabar” para indicar una misma acción, la independencia de la primera parte respecto de la segunda —cada una con sus respectivos presentación, nudo y desenlace—, son evidencias que, desde la perspectiva de Garci-Gómez, obligan a pensar en dos composiciones distintas. La primera parte (vv. 1-2277), llamada por Garci-Gómez *Gesta* —según se lee en el v. 1085 “Aquí’ conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar”—, sería un primer poema independiente y unitario; la segunda parte (vv. 2278-3780) —denominada *Razón*, según se le llama en el v. 3730— sería una composición posterior y relativamente autónoma que siendo una continuación, como Garci-Gómez supone, necesariamente habría sido escrita en función de aquella primera *Gesta*¹⁰. De esta evidencia textual —fortalecida luego a lo largo de todo el libro— nace entonces la pre-

⁷ “Las coplas deste cantar aquí van acabando (2276)”, en *“Mio Cid”*. *Estudios de endocrítica*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 155-172.

⁸ *Cantar de mio Cid*, ed. de M. Garci-Gómez, CUPSA, Madrid, 1977.

⁹ Cito siempre por *Poema de mio Cid*, ed., introd. y notas de I. Michael, Castalia, Madrid, 1991.

¹⁰ Resulta extraño, sin embargo, que sobre este aspecto Garci-Gómez recurra al testimonio de los vv. 1085 y 2276-2277 sin ningún comentario más amplio, pues ya en reiteradas ocasiones dichos versos se han reputado de meras interpolaciones. A propósito del v. 1085, ya Damas-Hinard lo suponía una interpolación tardía (*apud* FLORENCIO JANER, *op. cit.*, p. 14, n. 248), mientras Florencio Janer atribuía su presen-

sunción de dos autores, no como una conclusión directa, sino como una conclusión analógica:

La conclusión primaria de este trabajo, la de que el *Cantar* es un compuesto de dos composiciones muy diferentes, es una conclusión de carácter lógico... La cuestión del doble autor es un corolario de esa conclusión: dado que el *Cantar de mio Cid* es anónimo y que en ningún lugar se nos dice que fuera uno solo su autor, y dado que las divergencias entre sus dos partes son muy numerosas y muy importantes, lo más natural será atribuir cada una de esas partes a un escritor diferente. La conclusión lógica de dos composiciones será, pues, la premisa para la conclusión psicológica de dos autores (p. 17).

Con objeto de mostrar las distancias estilísticas que separan cada una de estas dos composiciones, acuña Garci-Gómez el peregrino término de *logoscopia*, es decir, “el examen morfológico, sintáctico y semántico del vocabulario representativo y relevante de una obra particular, con el fin de determinar qué nos indica y a qué conclusiones nos conduce con respecto a una cuestión dada” (p. 18). Dividido el *Cantar* en *Gesta* y *Razón* (61% y 39% respectivamente), la mayor o menor proporción en que un término aparece cuantificado en alguna de ambas partes del poema sirve a Garci-Gómez para ir demostrando las desemejanzas que privan entre nuestras “dos” composiciones —y en su sentido psicológico, entre nuestros “dos” autores. Doy a continuación un ejemplo concreto (pp. 65-66) de la mecánica argumentativa que se sigue, más o menos puntualmente, a lo largo del texto:

Casualidad e irracionalidad. La meticolosa ilación de causa y efecto, esa narración progresiva ascensional del Cid y todos los suyos, sin titubeos, sin saltos ni sobresaltos a lo largo de la *Gesta*, esas relaciones de los hombres unos con otros, movidos a actuar por motivos realistas, actuando siempre como era de esperar, se rompió en el pórtico mismo de la *Razón* con el susto inesperado del león. Frente a la causalidad de la *Gesta* domina en la *Razón* la casualidad. Los motivos realistas de los hombres de carne y hueso de la *Gesta* ceden el paso en la *Razón* a los motivos de un animal fantasmagórico; sucede lo que no era de esperar. Se apoyan los motivos peculiares de cada composición en dos términos recurrentes y exclusivos de cada una de ellas: el *pan* de la *Gesta* y el *león* de la *Razón*.

cia no al añadido de un copista, sino al desplazamiento del verso, que debería encontrarse al principio del *Cantar* (*loc. cit.*). Más modernamente, Germán Orduna e Ian Michael han demostrado lo mal armonizados que se hallan los vv. 1085 y 2276-2277 en la estructura general del *Cantar*, coincidiendo en sugerir su presencia como interpolaciones tardías (GERMÁN ORDUNA, “El «Cantar de las bodas»”, en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Gredos-Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1974, t. 2, pp. 411-431; “El testimonio del Códice de Vivar”, *Incipit*, 9, 1989, p. 9; IAN MICHAEL, *op. cit.*, pp. 33-38 y 55, n. 65).

	Libro	Casos	% Real	% Esperado	Diferencia
<i>pan</i>	GESTA	14	100%	61%	39%
	RAZÓN	0	0%	39%	-39%
<i>león</i>	GESTA	0	0%	61%	-61%
	RAZÓN	13	100%	39%	61%

En el siguiente capítulo (2: “La crítica”, pp. 27-39), Garci-Gómez cumple con reseñar brevemente los aportes de la crítica cidiana en los aspectos que interesan al desarrollo de su propia investigación (*Fecha y autor, División binaria del Cantar, Los primeros editores, División tripartita* y editores que siguen esta división: Lidforss, Menéndez Pidal, Ian Michael y Colin Smith; los argumentos de Hills, Singleton y Von Richthofen sobre el aspecto de la división del *Cantar*, etc.). Estos prolegómenos sirven para situar al lector menos avezado en el terreno de su propia propuesta.

En adelante, se ocupa de interpretar —unas veces puntillosamente, otras no tanto— los datos arrojados por esta *logoscopia* del *Cantar*. Desde “La *Gesta* y la *Razón*” (pp. 41-57), 6: “Grupos semánticos: *Gesta*” (pp. 97-108) y 7: “Grupos semánticos: *Razón*” (pp. 109-120), nos hace advertir ya las notables diferencias que privan en las márgenes genéricas de ambas partes. La *Gesta*, por un lado, fuertemente emparentada con la epopeya patética en su interés por las acciones de los personajes antes que en los personajes mismos, se articula a través de una serie de motivos que expresan la dinámica del enriquecimiento progresivo de los bienes materiales —el verbo “crecer”, nos dice Garci-Gómez, “...es abundantísimo en la *Gesta*” (p. 101)— y el rechazo al inmovilismo, representando este último por el léxico de acción (*correr, airar, arrebatar, atravesar, buscar, çaga, çelada*, etc.; 101 casos en total, dentro de la *Gesta*, contra sólo 6 en la *Razón*). La *Razón*, por otro lado, se explica por su correspondencia con lo que en la *De Ratione Dicendi ad C. Herennium* se describe como “...genus narrationis quod in personis positum est”¹¹ —término traducido por Garci-Gómez como “arte literario de la caracterización” y, siguiendo a Lausberg, “novela psicológica”—, y que presenta, según esto, las características de un *lenguaje festivo* (advertido como

¹¹ *Rhétorique à Herennius*, ed. y tr. de G. Achard, Les Belles Lettres, Paris, 1989, liv. I, 12, p. 20. El autor de esta retórica, sin embargo, se refiere exclusivamente al género biográfico. ¿Podríamos sostener que la *Razón* encaja verdaderamente en este género biográfico? La presencia coprotagonica del Cid en esta parte y el endeble fondo histórico de los eventos que se narran aconseja disentir. En general, Garci-Gómez hace una interpretación y una aplicación muy personal de la *Ratione dicendi*...

una proliferación del humor y la ironía en la *Razón*), de una *desemejanza de almas* (interpretada por el ensayista como el antagonismo entre los bandos de Carrión y los del Cid) y una *variedad de episodios encadenados*.

Garci-Gómez se da luego a la tarea de deslindar las “dos” personalidades que estarían detrás de la doble confección de nuestro *Cantar*. En 4: “Dos filosofías” (pp. 59-73), pretende establecer los distintos ánimos con que ambas partes fueron escritas: la *Gesta*, “...compuesta con una visión grave, directa, fiducial, providencialista, altamente optimista y bondadosa ... con una fe inquebrantable en la relación entre la causa y su efecto correspondiente, entre la plegaria y su cumplimiento” (p. 60); la *Razón*, “con una visión de ironía, ambigüedad, de cierto fatalismo, de escepticismo y dura justicia” (p. 60) que desconoce la relación causa-efecto y la cambia por “la casualidad, la sorpresa, el incidente inesperado” (p. 66). Así, el providencialismo presente en los agujeros de la *Gesta*, en los mediadores celestiales (Gabriel, San Pedro, Santa María, etc.) se ve contradicho en la *Razón* por la importancia de “poseer el dominio de la palabra persuasoria” (p. 71), la palabra entendida como voluntad terrena. En 5: “Dos estéticas: efigie y caricatura” (pp. 75-95) demuestra la doble perspectiva con que los “dos” autores caracterizan a sus personajes.

Respecto a estos dos grandes bloques, los capítulos siguientes se vuelven un tanto accesorios e independientes, sirviendo nada más para apuntalar la idea de las divergencias en la doble composición del poema: el capítulo 8 (pp. 121-132) analiza los grupos morfosintácticos de mayor recurrencia en el *Cantar*: el uso de la segunda persona del singular, abundante en la *Gesta* si nos referimos al lenguaje religioso (oraciones y plegarias) o al trato con los moros, pero abundantísima en la *Razón* (82 casos sobre cero en la *Gesta*) cuando se usa en el lenguaje familiar; la presencia de algunos arcaísmos en demostrativos y en verbos, y varias otras particularidades que atribuye Garci-Gómez al estilo de nuestros “dos” autores (formas como *que es*, *que sea*, *-ge* y *-le* enclíticos, exclamaciones, aposiciones, etc.). En 9: “Sobre los números y rimas” (pp. 133-139) registra la disparidad en el uso de números arbitrarios y simbólicos; asimismo la persistencia de ciertos asonantes en cada uno de los cantares. 10: “Sintagmas reiterativos” (pp. 141-157) es un recuento de distintos formulismos que pretende desestimar las evidencias postuladas por los oralistas sobre el “estilo formulario” del *Cantar*, mostrando la riqueza de matices con que una frase tópica es re-formulada en cada caso. A modo de conclusión (11: “Vocablos exclusivos”, pp. 159-166), Garci-Gómez regresa sobre la idea de tres cantares y contrapuntea los porcentajes de ciertos vocablos exclusivos en cada uno de éstos, probando la semejanza cuantitativa en los dos primeros (los *cantares del destierro* y de

las bodas, es decir, el cantar unitario bautizado aquí como *Gesta*) con relación al tercero, la *Razón* (o *afrenta de Corpes*). Un apéndice final (12: "Lista de vocablos cotejados", pp. 167-184) recoge los porcentajes de muchos de los vocablos representativos (245 en total) en la empresa acometida por Garci-Gómez.

Pese a la innegable importancia del trabajo, y al rigor con que Garci-Gómez se aplica a respaldar cada una de sus opiniones, el libro presenta algunos problemas que comentaremos brevemente. Al método, por principio, se le pueden hacer las mismas observaciones que Garci-Gómez hacía en 1975 al estudio de Hills:

Una tarea del crítico literario, previa a la de la unidad o variedad de autor, ha de ser el examen de la unidad o variedad de la obra por unos senderos más amplios, más certeros que el simple recuento de vocablos, al que parecen haberse limitado los críticos, junto con algún criterio exterior de carácter histórico o geográfico¹².

Un desbalance evidente es el primer reparo: cuando Garci-Gómez se da a la interpretación de los datos —saliendo, pues, del "simple recuento de vocablos"— lo hace glosando investigaciones anteriores que, sin recurrir al método de la *logoscopia*, habían ya llegado a las mismas conclusiones a las que ahora llega en *Dos autores en el "Cantar de mio Cid"*¹³. Con ello, el método de análisis aparentemente riguroso da la impresión de ser un mero auxiliar, cuya eventualidad y aspecto de añadido desarmonizan con la estructura general del libro en cuanto unidad. Al lector le resultará curioso que, por ejemplo, en el capítulo 3 se hagan los distingos genéricos entre la *Gesta* y *Razón*, y el análisis probatorio de estas cuestiones aparezca dos capítulos más tarde, en 6 y 7.

El principio básico de todo el estudio, por otro lado, no escapa a ciertas preguntas: ¿qué asegura, por ejemplo, que el empleo o no de un cierto grupo de palabras esté supeditado al estilo de un cierto autor, y no al tema que trata? Creo que de aplicar esta *logoscopia* a obras tan disímiles estilística y lexicalmente como pueden serlo la *Eneida* y las *Églogas*, nos veríamos obligados a concluir la presencia de autores distintos —comprobando, incluso, marcadas diferencias de carácter genérico, estético, de visión del mundo, etc., como encuentra Garci-Gómez en el *Cantar*. Podría uno siempre contravenir sus

¹² "Las coplas deste cantar aquí van acabando (2276)", p. 155.

¹³ El cap. 3 está tomado de la Introducción a su edición (cf. n. 9), el cap. 5 aprovecha materiales de *El Burgos de mio Cid. Temas socio-económicos y escolásticos, con revisión del antisemitismo*, Publicaciones de la Excma. Diputación de Burgos, Burgos, 1982, y de "Comed, conde, deste pan e beved deste vino (1025)", "*Mio Cid*". *Estudios de endocrítica*, pp. 113-132; la idea del trabajo global, con muchos de los ejemplos aquí desarrollados, está tomada del artículo "Las coplas deste cantar aquí van acabando (2276)", según se comentó ya.

conclusiones respecto a la pluralidad de composición suponiendo sencillamente que las discordancias encontradas en el *Cantar* obedecen más a un giro temático en la situación que a una presencia bi-autoral, difícil de sostener sin más elementos que el mero análisis morfo-sintáctico. Defendiendo la unidad del *Cantar*, Alberto Montaner ha comentado ya que:

...las distintas partes del *Cantar* no presentan mayores diferencias entre sí que las que se encuentran en las divisiones internas de otras obras medievales o renacentistas, [lo que] sigue permitiendo invalidar las opiniones de quienes defienden la autoría múltiple¹⁴.

De aceptarse la rigurosidad del método, en todo caso, no se probaría nada más allá de una distancia estilística y temática entre las dos partes¹⁵. Establecer la existencia de dos textos distintos en el cuerpo del *Cantar* ¿nos obliga necesariamente a concluir la presencia de dos autores? La autoría de un texto, al fin y al cabo, no es más que un elemento extra-textual —así lo acepta y promueve Garci-Gómez desde sus primeros trabajos¹⁶—, que de no estar enunciado explícitamente en la obra, requiere necesariamente de elementos probatorios extra-textuales que justifiquen una tal o cual atribución. Desde la perspectiva de este último trabajo de Miguel Garci-Gómez, la pluralidad de composiciones es sostenible, pero la pregunta a propósito de la pluralidad de autores, como tantas otras, continúa abierta.

Pese a ser el tema de la múltiple autoría una difícilísima senda —por lo espinosa y ya raramente transitada—, Garci-Gómez se adentra bien guarecido y con propuestas firmes que, no dudamos, fructificarán: ya por su valor intrínseco, que ponderamos en mucho, ya por el debate crítico que sean capaces de suscitar y que es, al fin y al cabo, lo que hace avanzar nuestros estudios literarios.

ALEJANDRO HIGASHI
Universidad Veracruzana

¹⁴ *Cantar de mio Cid*, ed., pról. y notas de A. Montaner, Crítica, Barcelona, 1993, p. 33.

¹⁵ SINGLETON, luego de demostrar la presencia de dos técnicas narrativas en el *Cantar*, muy prudentemente concluía: "This does not mean, of course, that the same writer may not have his technique with his own growth or because of the requirements of his subject" ("Two techniques of the *Poema de mio Cid*: An interpretative essay", p. 227).

¹⁶ "*Mio Cid*". *Estudios de endocrítica*, pp. 32-33 y 156.