

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.ª Carmen Fernández López, M.ª Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

PALABRA DE REY: LOS ACTOS DE HABLA DE ALFONSO VI Y EL DESARROLLO ESTRUCTURAL DEL CANTAR DE MIO CID

Carmen Marimón Llorca
Universidad de Alicante

La Teoría de la Literatura, como disciplina encargada del estudio de un producto tan singular como es la obra de arte verbal, no puede sustraerse a aportar su particular punto de vista sobre la literatura medieval. La ambiciosa tarea que la moderna Teoría literaria ha asumido como es la de afirmar la naturaleza significativa del texto literario, en tanto que resultante de un proceso creativo de producción, y estudiar la medida en que la obra de arte verbal asimila y da coherencia estructural a la realidad estética, cultural e ideológica que rodea los procesos de producción y recepción de las obras literarias, puede y debe ser dirigida también hacia la literatura medieval. Las relaciones entre los estudios medievales y los teórico-literarios tienen una breve pero fructífera historia. Se trata de un camino de acercamientos parciales que, pensamos, debe desembocar en una visión más integradora que dé explicación a los múltiples aspectos que condicionan y dirigen la producción literaria en el medievo.

Una de las propuestas con más incidencia en la reorientación de los estudios lingüísticos y teórico-literarios que tuvo lugar durante los años setenta fue la teoría de los actos de habla (*Speech Act Theory*), expuesta por el filósofo inglés John L. Austin a través de conferencias y cursos en las universidades de Oxford y Harvard¹.

La idea inicial de Austin es que, cuando hablamos, en la mayoría de los casos, estamos emitiendo enunciados que no son descripciones sino que implican una acción.

¹ Las ideas principales están recogidas en J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.

Se trata de enunciados realizativos² para los cuales no rige el criterio de verdad/ falsedad -que sería el propio de los enunciados constatativos (los que sí se someten felizmente a esta prueba)³- sino el de adecuado/inadecuado⁴ a unas determinadas condiciones⁵. El incumplimiento de las condiciones dará lugar a un infortunio que dejará sin efecto el correspondiente acto realizativo⁶. En su intento de realizar una lista de verbos realizativos explícitos, Austin se encuentra con la necesidad de especificar en qué grados una expresión es puramente realizativa. Esto le lleva a distinguir tres tipos de enunciados: locutivos, ilocutivos y perlocutivos⁷. Su interés se centrará en el acto ilocucionario por lo que tratará de «identificar aquellos verbos que explicitan la fuerza ilocucionaria de una expresión o ponen de manifiesto cuál es el acto ilocucionario que estamos realizando al emitirla»⁸. Como veremos, aun con las correspondientes limitaciones, nos será de gran valor el trabajo clasificatorio realizado por Austin.

Las ideas de Austin fueron desarrolladas y matizadas en los trabajos de John Searle. Sus principales aportaciones son, en primer lugar, afirmar que todos los enunciados son convencionales⁹ y no sólo, como decía Austin, algunos enunciados realizativos; en segundo lugar, definir la unidad mínima de comunicación lingüística: el acto de habla¹⁰. Además, Searle realiza un análisis exhaustivo de los actos ilocucionarios describiendo las condiciones de adecuación de los distintos enunciados¹¹.

Por lo que se refiere a la literatura, la aplicación de la teoría de los actos de habla se ha venido realizando desde dos puntos de vista: a) atendiendo a qué clase de acto de habla está emitiendo un autor cuando escribe o recita una obra literaria¹²; b) estudiando

² Los enunciados realizativos son oraciones declarativas en primera persona del singular del presente de indicativo. *Ibídem*, p. 47.

³ *Ibídem*, p. 43.

⁴ *Ibídem*, p. 49.

⁵ Las condiciones se dividen básicamente en tres grupos: A.1) La existencia de un procedimiento convencional que suponga la emisión de ciertas palabras con efectos convencionales A.2) por las personas y en las circunstancias adecuadas. B.1) El procedimiento debe llevarse a cabo correctamente y B.2) en todos sus pasos. Á.1) Los participantes deben tener la conducta o los sentimientos que sean requeridos y Á.2) comportarse según estos en cuanto la ocasión lo requiera. (p. 56)

⁶ Si se trasgreden las reglas A o B el acto realizativo es nulo, no se ha llevado a cabo; a este tipo de infortunio les denomina desaciertos. Si se trasgrede, entonces se comete un infortunio que llama abuso. *Ibídem*, pp. 55-65.

⁷ Acto locucionario es el que realizamos por el hecho *de* decir algo y comprende un acto fónico -emitir sonidos- un acto fático -emitir palabras- y un acto rético -realizar el acto de usar esos términos con un cierto sentido y referencia- (p. 139 y ss.). Acto ilocucionario es el que se lleva a cabo *al* decir algo (p. 144). Acto perlocucionario es el que tiene lugar *por* haber dicho algo. Tiene el propósito de producir efectos. *Ibídem*, p. 145.

⁸ *Ibídem*, p. 197. Distingue cinco clases de verbos en función de su fuerza ilocucionaria: 1) Judicativos, implican emitir un veredicto o estimación; 2) Ejercitativos, suponen ejercer una influencia o potestad; 3) Compromisorios, comprometen a asumir un posición a tomar partido; 4) Comportativos, indican que se adopta una actitud; 5) Expositivos, se utilizan para clarificar razones. *Ibídem*, pp. 198 y ss.

⁹ En la medida en que «hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas». Cf. John Searle, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 22.

¹⁰ *Ibídem*, pp. 25-26.

¹¹ *Ibídem*, pp. 62-79.

¹² Para Austin, la literatura es un uso parásito o no serio del lenguaje. Ver J.L. Austin, *Como hacer cosas con palabras*, ob. cit., p. 63. Searle añadirá que se trata de actos de habla que crean su propia referencialidad al margen del mundo real. Ver J. Searle, *Actos de habla*, ob. cit., pp. 86-87. En esta línea han profundizado muchos teóricos de la literatura. Un panorama bastante completo lo ofrece José Antonio Mayoral, ed., *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987.

los actos de habla que se emiten en una obra literaria. Como señala Inés Azar, la teoría está indicada para el estudio del diálogo y más específicamente para el análisis del drama «since dramatic action is constituted by linguistic events and the fate of dramatic characters depends significantly on their linguistic behavior»¹³. Precisamente bajo esta última perspectiva, es decir, teniendo en cuenta la medida en que el comportamiento lingüístico de algún personaje influye decisivamente en el desarrollo de la narración, pretendemos abordar el estudio del *Cantar de mio Cid* en este trabajo. Como queremos mostrar a continuación, los diálogos en el *Cantar* no son sólo un recurso para dinamizar la narración, muy al contrario, las palabras emitidas en estilo directo por el rey Alfonso VI, alrededor del cual -como, por otra parte, ha señalado Francisco López Estrada¹⁴- gira todo el *Cantar*; constituyen un elemento de primer orden dentro de la estructuración interna de la obra. El abundante uso de recursos dramáticos que realiza la épica medieval -estilo directo, recitación oral, indicaciones gestuales, creación de ambientes, etc.- nos ha llevado a considerar la teoría de los actos de habla como un instrumento de análisis que puede resultar idóneo. Desde hace algún tiempo, la figura del rey Alfonso VI está siendo analizada a partir, sobre todo, de las relaciones que mantiene con el resto de los personajes; estos análisis han dado lugar a distintas interpretaciones sobre la personalidad histórica y poética que de Alfonso VI se trasmite en el *Cantar*¹⁵. Puesto que los actos de habla dan cuenta de la intención y la búsqueda de efecto que el hablante pretende sobre el oyente¹⁶, creemos que un estudio sobre la naturaleza de sus mensajes puede ayudar a esclarecer la verdadera dimensión poética y quizá histórica que la crítica viene reivindicando desde hace tiempo para el monarca castellano-leonés. El alcance de los actos de habla del rey y su significación en el desarrollo global del *Cantar* es el objeto de estudio de este trabajo que no pretende sino aportar un nuevo ángulo desde el que profundizar en cuestiones aún abiertas en relación con el *Cantar de Mio Cid* y dar un paso más en la necesaria y fructífera aproximación entre la Teoría de la Literatura y el hispanomedievalismo.

Un primer acercamiento muestra que el rey Alfonso VI interviene con voz propia en cuarenta ocasiones a lo largo del *Cantar*: tres en el *Cantar* I, diecinueve en el *Cantar* II y dieciocho en el *Cantar* III. Aunque el total de sus intervenciones representa menos del siete por ciento de los versos del *Cantar*, la presencia del rey es constante desde el principio de la obra (la primera mención tiene lugar en el verso 22). Sus actuaciones en

¹³ Ver Inés Azar, «Self, Responsibility, Discourse: an Introduction to Speech Act Theory» en Elias L. Rivers, ed., *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986, pp. 1-13.

¹⁴ Francisco López Estrada, *Panorama crítico sobre el «Poema de Mio Cid»*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 168-183.

¹⁵ A este respecto ver los trabajos de M^a Eugenia Lacarra, *El Poema de Mio Cid: realidad histórica e ideológica*, Madrid, Porrúa, 1980 y «La representación del rey Alfonso en el *Poema de Mio Cid* desde la ira regia hasta el perdón real». Ver además Edmund de Chasca, «The King-vassal relationships in the *Poema de Mio Cid»*, *Hispanic Review*, XXI (1953), pp. 183-192. Una última puesta al día sobre el personaje real, Antonio Linage Conde, *Alfonso VI, el rey hispano y europeo de las tres religiones*, Palencia, La Olmeda, 1994.

¹⁶ Ver John Searl, *Actos de habla*, ob. cit., p. 54.

estilo directo se incrementan a partir del *Cantar II* lo que supone una implicación cada vez mayor en el esquema narrativo del *Cantar* y, por lo tanto, en las relaciones con el verdadero protagonista de la obra, Rodrigo Díaz de Vivar¹⁷.

De esas cuarenta actuaciones, la mayoría suponen actos de habla ejercitativos y compromisorios:

Ejercitativos

- v. 886 Sobr' esto todo, a vós *quito*, Minaya;
 vv. 897-98 -Id por Castiella e *déxenvos* andar, Minaya,
 sin nulla dubda id a mio Cid buscar ganancia. -
 v. 1361 Non quiero que nada pierda el Campeador:
 v. 1365 *atrégoles* los cuerpos de mal e de ocasión,
 vv. 1870-74 A vós, Minaya Álbar Fañez, e a Pero Vermúdez aquí
 mándovos los cuerpos ondradamenre servir e vestir
 eguarnirvos de todas armas commo vós dixéredes aquí
 que bien parescades ante Ruy Díaz mio Cid;
 dovo tres cavallos e prendedlos aquí.
 v. 2034 Aquí *vos perdono e dovos* mi amor
 v. 2099 Yo las *caso* a vuestras fijas con vuestro amor.
 vv. 3140-41 *juro* par Sant Esidro, el que bolviere mi cort
 quitarme á el reino, perderá mi amor.
 vv. 3483-84 Quien non viniere al plazo, *pierda* la razón,
 desí sea vencido e escape por traidor.-

Compromisorios

- v. 1911 que *l'iré* a vistas do aguisado fuere;
 v. 1963 si yo bivo só, allí *iré* sin falla.-
 v. 2971 Por amor de mio Cid esta cort *yo fago*,
 v. 3042 Respondió el rey: -¡*Sí fago*, si n' salve Dios!-
 v. 3142 Con el que toviere derecho, yo *d'essa parte me só*.
 vv. 3478-79 *yo vos lo sobrelievo* commo a buen vasallo faze señor,
 que non prendan fuerça de conde nin de infançon.

Pocas veces los actos de habla del rey presentan el dispositivo indicador explícito de fuerza ilocucionaria. Según Searle «es posible realizar el acto sin invocar un dispositivo indicador explícito de fuerza ilocucionaria cuando el contexto y la emisión clarifican que se satisface la condición esencial»¹⁸. Al tratarse de una obra de tipo narrativo, los actos de habla están perfectamente contextualizados por la propia narración y, así, los verbos que anuncian la naturaleza del acto de habla que se emite no siempre necesitan estar presentes, por lo que debemos sobreentender indicadores del tipo «yo

¹⁷ Ya ha señalado Alan Deyermond que es precisamente la asociación con el rey lo que asegura el triunfo final. Ver Alan Deyermond, *El Cantar de Mio Cid y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987.

¹⁸ *Ibidem*, p. 76.

orden, mando, pido, advierto» en el caso de los ejercitativos y «me comprometo, me propongo, aseguro que», en el caso de los compromisorios. Ejemplo: [orden que] *dexenvos andar*, Minaya; [aseguro que] si yo bivo só, allí *iré* sin falla.

Estos actos de habla, además, cumplen rigurosamente las condiciones enunciadas por Searle para los actos del tipo ordenar (ejercitativo) y prometer (compromisorio).

La condición esencial de una orden es:

H intenta que O lleve a cabo A en virtud de la autoridad de H sobre O

que aplicada a los versos 3465-66:

Cras sea la lid cuando saliere el sol
de estos tres que rebtaron en la cort

donde H= Alfonso, O= los que se han retado en la corte y A= [orden que] se realice mañana el combate, resulta: Alfonso VI intenta que los que se han retado en la corte lleven a cabo los combates en virtud de la autoridad que Alfonso tiene sobre los retados.

En cuanto a los actos de tipo compromisorio, la condición esencial de una promesa o compromiso es:

H intenta que la emisión de T le coloque a él bajo la obligación de hacer A

que aplicada a los versos 3478-79:

yo vos lo sobreliervo como a buen vasallo faze señor
que no prendan fuerça de conde ni de infançon

donde H=Alfonso VI, T=v.3478-79, A= [me comprometo a] garantizar la seguridad de los hombres del Cid, resulta: Alfonso intenta que la emisión de sus palabras le coloque a él bajo la obligación de garantizar la seguridad de los hombres del Cid.

Además hay un gran número de comportativos, la mayor parte de los cuales son respuestas complacidas al ofrecimiento de regalos o a la presencia misma de Rodrigo:

Comportativos

- | | |
|-------------|---|
| vv. 1343-44 | sí me vala Sant Esidro, <i>plazme</i> de coraçón
e <i>plázem</i> de las nuevas que faze el Campeador; |
| vv. 1855-56 | Dixo el reyy don Alfonso: -Recíbolos <i>de grado</i>
<i>Gradéscolo</i> a mio Cid, que tal don me ha enbiado; |
| vv. 1867-68 | - <i>Grado</i> al Criador e al señor Sant Esidro el de León
estos dozientos cavallos que m' enbía mio Cid; |
| vv. 2149-50 | ¡ <i>Plega</i> al Criador con todos los sos santos,
este plazer que m' feches que bien sea galardonado! |
| v. 3030 | <i>saludarnos</i> hemos d'alma e de coraçón, |

También en este caso se cumple la condición esencial según la cual el enunciado cuenta como una expresión de gratitud o agradecimiento.

Puesto que la emisión de una clase u otra de acto de habla lleva implícita una actitud distinta del hablante respecto a su entorno, el cambio constatable en el tipo de enunciado emitido por algún personaje deberá ser significativo y tener trascendencia en el desarrollo estructural de la obra. Veamos, pues, cuál es la disposición de los actos de habla del rey Alfonso a lo largo del texto del *Cantar*.

Mientras que en los *cantares* primero y segundo predominan los ejercitativos, es decir, aquellas intervenciones en las que el rey hace uso del poder factitivo, (v. 887, 889, 897, 1348, 1366, 1871 y ss., 2027, etc.), el *Cantar* tercero se caracteriza por la abundancia de verbos que explicitan un compromiso personal del monarca con la causa del Cid (v. 2960, 2962, 2992, 3042, 3140, etc.). Naturalmente, el cambio no es radical y ya en los dos primeros cantares, junto a las órdenes y a los mandatos aparecen gran cantidad de comportativos cuya función, en realidad, es la de ofrecer una imagen humanizada del monarca e ir mostrando la actitud agradecida de éste hacia el Cid (v. 1355, 1856, 1867, 2149). En cuanto a los compromisorios, los pocos que aparecen en los dos primeros cantares son muy importantes pues indican el progresivo acercamiento del rey a los parientes y amigos del Cid -a Minaya, a sus seguidores, a su mujer e hijas- que culminará con el perdón y las bodas en el cantar segundo. El paulatino deslizamiento desde los actos de habla ejercitativos hacia los decididamente compromisorios nos permite estructurar la obra, siempre en función de aquellos enunciados con más trascendencia argumental, en dos secuencias sucesivas de enunciados realizativos cuya fuerza ilocucionaria orienta el desarrollo de la obra: la primera comprendería desde el principio hasta las bodas y en ella predominan los actos ejercitativos del rey:

Destierro → Sucesivos perdones hasta el perdón a Rodrigo → Bodas

La segunda parte estaría marcada por los actos compromisorios del monarca:

compromiso personal e institucional del rey con Rodrigo → convocatoria de Cortes → Nuevo casamiento → Toma de partido del rey en favor del Cid hasta los duelos.

Si reducimos estas secuencias hasta los enunciados nucleares, el *Cantar de Mio Cid* se puede estudiar en base a dos enunciados básicos: el destierro, motor de toda la actividad del Cid hasta que recibe el perdón en los versos 2034-35:

vv. 22-24 Antes de la noche, en Burgos d'él entró su carta
con grand recabdo e fuertementre sellada:
[mando que] que a mio Cid Ruy Dfáz que nadi *no l'diessen* possada

y las bodas, último acto ejercitativo en relación con el Cid que da paso a otra situación conflictiva a consecuencia de la cual el rey Alfonso tiene que hacer explícito su compromiso con el de Vivar y, por lo tanto, comprometerse él mismo tal y como exige un acto ilocucionario de este tipo:

vv. 2075-77 vuestras fijas *vos pido*, don Elvira e doña Sol
que las dedes por mugieres a los ifantes de Carrión.

Semejam el casamiento ondrado e con grant pro,
ellos vos las piden e *mandovoslo yo*

Como estamos comprobando, son las palabras de Alfonso VI las que desencadenan las acciones que narra el *Cantar* y las que dirigen la actividad del resto de los personajes. Aun siendo un personaje secundario, las intervenciones de Alfonso VI resultan estructuralmente más significativas que las de Rodrigo Díaz de Vivar. Esto se debe a la muy distinta naturaleza de los papeles desempeñados por ambos personajes. Mientras que el Cid se nos muestra en sus actuaciones, Alfonso VI queda identificado por sus palabras. La historia que narra el *Cantares* la de las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar, pero éstas encuentran su trabazón narrativa en las intervenciones verbales del monarca. Desde la perspectiva de la naturaleza de sus actos ilocucionarios, el rey se nos presenta en pleno ejercicio del poder. Si en un primer momento predomina la práctica del poder factitivo, a partir de la segunda mitad del *Cantar* segundo lo que destaca es la actitud de compromiso con Rodrigo Díaz de Vivar tal y como demuestran actos ilocucionarios del tipo:

- | | |
|-------------|---|
| v. 1913 | andarle <i>quiero</i> a mio Cid en toda pro |
| v. 2152 | de vos <i>bivo seyendo</i> de mi ayedes algo |
| v. 2960 | <i>ayudarl' é</i> a derecho, si'n slave el Criador |
| vv. 3114-16 | El rey dixo al Cid: - <i>Venid</i> acá ser, Campeador
en aqueste escaño que m'diestes vos en don
¡Maguer que algunos pesa, mejor sodes que nos! |

El interés del narrador por hacer evidente la disposición positiva del rey hacia el Cid queda confirmada tras un breve análisis según el esquema austiniano de las intervenciones de Pero Vermúdez y Garcí Ordoñez ante las Cortes de Toledo. Según Austin, para que un realizativo sea válido es necesario que se cumplan algunas condiciones. Para que el enunciado emitido por Alfonso VI «yo las caso a vuestras hijas» sea válido debe reunir ciertos requisitos. Mientras que las condiciones referidas al uso de un procedimiento convencional (A.1, B.1 y B.2) se cumplen explícitamente - en los versos 2097 a 2139 el rey procede a la ceremonia completa de la entrega de las hijas del Cid a los infantes y de éstos al Cid, además de dar poderes a Álvar Fáñez para que éste actúe como padrino en su nombre cuando se celebren los desposorios en Valencia-, no ocurre lo mismo con aquellas otras condiciones que hacen referencia tanto a la adecuación de personas y circunstancias (A.2) como a los sentimientos de los participantes (Ā.1 y Ā.2). Las consecuencias del incumplimiento de una u otra condición serán muy distintas.

En la defensa, Garcí Ordóñez argumenta a favor de los infantes:

- | | |
|-------------|--|
| vv. 3275-76 | Los de Carrión son de natura tal,
non ge las devién querer sus fijas por varraganas |
|-------------|--|

las novias no eran adecuadas lo que en términos austinianos supone una mala aplicación y la nulidad del acto. De haberse aceptado esta argumentación, no sólo el acto realizativo

del rey habría quedado sin validez sino que su autoridad habría sido puesta en entredicho pues fue él quien admitió las condiciones y es, por tanto, responsable de las consecuencias. La argumentación de Pero Vermúdez, sin embargo, va en otra dirección: los infantes de Carrión ni tenían los sentimientos requeridos ni cuando la ocasión lo impuso se comportaron en consecuencia. El narrador, en un aparte dramático, nos había dado a conocer que los infantes deciden casarse por interés económico (v. 1880-1884) y la escena de la afrenta en el robledal deja evidente la impropiedad de su conducta (v. 2712 y ss.). En términos austrianos, el fallo que se ha cometido es mucho más grave: se trata de un abuso, el acto se ha realizado con insinceridad por una de las partes lo que supone un fraude, un engaño premeditado. Al acusarlos de traidores, Pero Vermudez descarga toda la culpabilidad sobre los infantes, liberando al mismo tiempo al rey de responsabilidad¹⁹.

El análisis ha dejado al descubierto la conducta sincera del rey, de Rodrigo y de los suyos y las actitudes insinceras e inadecuadas de los infantes de Carrión y una parte de la nobleza castellana. El cambio de actitud que se inicia en el rey a partir del perdón y las bodas y que verbalmente se manifiesta en el paso del predominio de actos de habla ejercitativos a compromisorios queda confirmada al final del *Cantar*. El narrador está ofreciendo a su público una clara toma de postura pero ésta se asienta no tanto sobre una declaración manifiesta de sus preferencias como, y esto es lo que llama nuestra atención, sobre el uso preciso de recursos verbales cuyo origen se encuentra, sin duda, en un profundo conocimiento del uso de la palabra como fuerza y compromiso por parte de quien la utiliza. La palabra entendida como acción tiene su máxima expresión en los espacios en los que la oralidad inmediata aún conserva su funcionalidad. Como ocurrió en el mundo clásico, la palabra en la Edad Media mantiene intacta su capacidad ejecutiva, su valor como acto que, algún tiempo después, la escritura hará oscurecer. Este valor de la palabra en acción aproxima íntimamente el diálogo épico al diálogo dramático. María del Carmen Bobes²⁰ señalaba como rasgo del diálogo dramático su valor factitivo: los personajes con su palabra influyen y generalmente dirigen la conducta de los otros. Ya Dámaso Alonso²¹ había señalado la abundancia de diálogo directo en el *Cantar* en comparación con la épica francesa y lo que esto supone en cuanto a la viveza e intensificación del sentido de los enunciados de los hablantes. Un estudio de los distintos tipos de anuncio de estilo directo que se emplean en el *Cantar* para introducir al voz del rey nos revela los siguientes datos respecto de las intervenciones del rey:

TIPO D= 16 (con verbo *dicendi*)

TIPO R= 2 (con verbo indicador de respuesta)

TIPO X= 6 (con verbo *dicendi* sin C.Directo)

TIPO N= 12 (un acto físico introduce la intervención)

TIPO T= 4 (sin ningún tipo de indicador)

¹⁹ Para un estudio jurídico e histórico-literario de la figura del *riepto* en el *Cantar de Mio Cid*, ver M^a Eugenia Lacarra, *El Poema de Mio Cid: realidad histórica e ideológica*, ob. cit., pp. 77-96

²⁰ Ver María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo*, Madrid, Gredos, 1992, p. 262.

²¹ Ver el trabajo de Dámaso Alonso, «El anuncio del estilo directo en el *Poema del Cid* y en la épica francesa», en sus *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1972, I, pp. 195-214.

Si bien buen número de sus intervenciones están introducidas por verbos *dicendi*, observamos también la abundancia de diálogos de los tipos T y N. En efecto, en bastantes ocasiones, las palabras del rey están introducidas por un gesto:

- v. 1340 Alçó la mano diestra, el rey se santiguó:
- v. 1369 sonrisós 'el rey, tan vellido fabló:
- v. 2121 El rey a los ifantes a las manos les tomó,
- v. 3409 Levantós el rey, fizo callar la cort:

La gestualidad real no hace sino ratificar la fuerza ilocucionaria de los enunciados. En opinión de Paul Zumthor: «La Edad Media, al menos desde el siglo IX fue la civilización del gesto. [...] condiciona la expresión individual, establece y confirma las relaciones sociales. [...] El gesto es representación, como tal es a un tiempo imagen y símbolo»²². Los gestos que anuncian las alocuciones del monarca refuerzan el valor dado a la palabra en acción, al tiempo que intensifican la dramaticidad del *Cantar*.

En conclusión, la monarquía se presenta, en el marco del espacio ficcional que supone el *Cantar*, como un poder que se ejerce desde la palabra. Mientras el rey destierra, perdona, amenaza, casa, convoca, los demás conquistan tierras, envían mensajes, luchan entre ellos. La autoridad del monarca emana de sus palabras de las que derivan acciones, mientras que el prestigio del Cid y del resto de los personajes depende de sus actuaciones, de sus movimientos. La forma dialogada, examinada como propone María del Carmen Bobes «en sus manifestaciones concretas y en el contexto que la produce»²³, ha puesto en evidencia en este caso un hecho fundamental y que no debe pasar desapercibido: el rey Alfonso puede hacer cosas con sus palabras, los demás, caballería fronteriza o nobles de sangre, tienen que hacer cosas para que sus palabras puedan ser oídas. El narrador del *Cantar*, perfectamente consciente de este hecho, concede al rey la potestad que le está reservada y, en base a ella, construye unas relaciones -con Rodrigo, con la nobleza,- a partir de las cuales, como hemos querido mostrar, también es posible leer y estructurar el *Cantar* y que, por otra parte, los receptores de la época debían decodificar sin ninguna dificultad. En el siglo XIII el *logos* platónico conserva su poder y la relación entre palabra y acción es aún tan efectiva que, afortunadamente, ni siquiera la escritura ha podido borrar su huella.

²² Ver Paul Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 38. Sobre este mismo tema ver Jacques Le Goff, «Los gestos de San Luis», en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 52-64.

²³ Ver María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo, ob. cit.*, p. 20.