

MARCAS DE DIFUSIÓN ORAL EN TEXTOS MANUSCRITOS DE CLERECÍA:
EL CASO DEL POEMA DE ALFONSO ONCENO EN RELACIÓN
CON EL LIBRO DE ALEXANDRE, EL LIBRO DE APOLONIO
Y EL POEMA DE FERNÁN GONÇÁLEZ

ÉRICA JANIN
IIBICRIT (SECRET) – CONICET
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: En este artículo se rastrean las marcas que nos permiten demostrar que el *Poema de Alfonso Onceno* fue pensado como un texto escrito para ser difundido oralmente.

PALABRAS CLAVE: *Poema de Alfonso Onceno* – mester de clerecía – texto escrito – difusión oral – marcas de oralidad

ABSTRACT: Through this article we search for the signs that allow us to demonstrate that the *Poema de Alfonso Onceno* was conceived as a text written to be orally spread.

KEYWORDS: *Poema de Alfonso Onceno* – mester de clerecía – written text – oral spreading – orality signs

Incipit XXXII – XXXIII (2012 – 2013), 191-207

Entregado: 22/8/2012 - Aceptado: 29/9/2012

En este trabajo me propongo comenzar a estudiar las marcas de difusión oral testimoniadas en el *Poema de Alfonso Onceno (PAO)*, obra que nos ha sido legada de manera manuscrita a través de dos testimonios. Esta indagación, que también busca poner en relación el PAO con otros cantares del siglo anterior, ha sido inspirada y, al mismo tiempo, está enmarcada por una serie de estudios que, en dos de los casos, abordan específicamente producciones medievales, mientras que los otros dos proponen un acercamiento más general a la literatura, el primero de ellos, y a la cultura, el segundo, con una perspectiva también sistémica¹.

En “El texto del *Poema de Mio Cid* ante el proceso de la tradicionalidad oral y escrita”, Germán Orduna afirma que en el códice de Vivar hay testimonios de las dos tradicionalidades (1985: 57-58), como eslabones sucesivos de composición propios de los textos conocidos de los cantares de gesta, que atraviesan estas dos etapas articuladas por una instancia de puesta por escrito (63). Pero lo más útil de esta propuesta, con vistas al análisis que propongo encarar aquí, es que justamente en la etapa de puesta por escrito, que correspondería, según sus cálculos, a los siglos XIII y XIV y, por lo tanto, al comienzo de la producción literaria en lenguas vulgares, las actividades de los juglares y de los clérigos y trovadores conviven; lo que lleva a Orduna, igual que había sucedido anteriormente con otros estudiosos, a afirmar que esta etapa no está dominada por ninguno de los agentes que operan como creadores en el campo literario, sino que “la interacción y simultaneidad profesional determinan la influencia recíproca” (63).

Algo similar, aunque con una mirada que complejiza la relación entre los actores, dirá Leonardo Funes en un estudio titulado “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, donde define qué son las “prácticas discursivas”², qué se entiende por “contienda”³

¹ Agradezco al Dr. Jorge Ferro la primera lectura de este artículo.

² Funes entiende por práctica discursiva un acto de significación social que combina determinados elementos comunicacionales: componentes verbales, componentes no verbales, una situación de comunicación y una posición del sujeto en esa situación (Funes, 2009 a.: 109-110).

³ En cuanto a la idea de contienda entre prácticas discursivas, dice Funes que toda cultura se afana en conservar determinados mensajes que estima decisivos para su identidad y con-

y asegura que cuando una práctica discursiva toma el rol hegemónico de otra lo hace paulatinamente y conserva algo de la anterior. En este sentido, el conflicto que supone la contienda debe ser complementado con la noción de gradualidad: “cuando una práctica discursiva reemplaza a otra en la posición hegemónica, nunca el cambio es completo. Hay un cambio de énfasis, un desplazamiento mediante el cual lo nuevo retiene (o engloba) lo viejo” (Funes, 2009a.: 110). A partir de estas ideas explica cómo el programa cultural del “mester de clerecía” terminó con la hegemonía juglaresca; pero al mismo tiempo cómo los testimonios que conservamos “dejan entrever un tensionado cruce de escritura y oralidad, en el que el verso de clerecía intenta legitimarse como práctica discursiva apoyándose en la escritura y a la vez buscando –con suerte dispar– reproducir las ventajas de la comunicación oral en el ámbito de lo escrito” (115-116)⁴.

La razón por la cual esto debía ser así la brinda Funes en otro estudio donde afirma que los textos compuestos por escrito muestran mediante un “acto vocal” la intención de ser dichos (2009 b.: 22) a una población que en su mayoría no podía leerlos y debía recibirlos por canales orales. Una de las consecuencias de esta necesidad de la voz para la circulación de estos textos será el carácter colectivo de su recepción y una relación particular entre el emisor y el público (2009 b.: 33). En este sentido, podemos volver a Orduna que también destaca la importancia de los recursos propios de la oralidad en los textos épicos, y trae a cuento una cita de Martín de Riquer que vale la pena recordar: “Transformándonos en *lectores*, leyendo una canción de gesta impresa, o aun copiada en un manuscrito conservado en una biblioteca, cometemos una infidelidad hacia un género que exige un *público*, *auditor* de una

tinuidad. Y siempre hay una práctica discursiva que cumple el rol de conservar y transmitir esos mensajes. Por lo cual, “Cada cambio en la hegemonía de las prácticas discursivas repercute en los fundamentos del principio de autoridad y obliga a reajustes culturales e institucionales” (Funes, 2009 a.: 109-110).

⁴Decía Germán Orduna que “la coexistencia de cultura oral y cultura escrita produce una acción recíproca que condiciona a ambas con una paulatina erosión o absorción de la cultura oral en beneficio de la cultura escrita o literaria” (1995: 134).

narración recitada” (1985: 60). Por supuesto partimos de la convicción de que esta afirmación de Riquer vale tanto para un cantar oral puesto por escrito como para un cantar escrito para ser recitado.

Las perspectivas teóricas más generales que mencionaba arriba, y que no deberíamos desatender aquí, por la forma en que pueden dialogar con estos estudios específicos⁵ son, por un lado, la teoría de los polisistemas y, por otro, el materialismo cultural de Williams.

La teoría de los polisistemas le otorga especial relevancia a la dimensión diacrónica del sistema literario, además de destacar las relaciones sincrónicas que definen las luchas entre los “repertorios” por ocupar la posición central en el polisistema literario en un momento dado; así como subraya la importancia no solo de la literatura extranjera, sino también de la dimensión histórica y los factores extratextuales: fenómenos sociales y culturales⁶. Y trata de ver, además, la posible función institucional de un producto literario y qué necesidad concreta viene a cubrir ese texto. Todo lo cual fácilmente puede relacionarse tanto con la idea de interacción y simultaneidad de actores y recursos en la producción de obras literarias, como con la importancia de las exigencias y necesidades del público, que postula Orduna, sino que además, la perspectiva de análisis de la teoría de los polisistemas puede vincularse también con la propuesta de Funes de prácticas discursivas en contienda que establecen su posición institucional a través de una serie de relaciones con otras prácticas con las que entran en contacto de diferentes modos: disputa, destrucción, absorción, rechazo, resignificación, etc.

⁵ Aunque de una manera muy sucinta porque el espacio no nos permite más que referencias breves y generales.

⁶ Una investigación sistémica, que se propone superar el marco estrictamente textual, se plantea problemas y preguntas diferentes de los que preocupan a las aproximaciones críticas atomistas (Iglesias Santos, 1999: 16), pues parte de la hipótesis de que una determinada relación es la que constituye la explicación de un objeto de estudio (Even Zohar, 1999: 24), en tanto cada producto combina elementos disponibles en un repertorio (Even Zohar, 1999: 39). Entendiendo la cultura como marco que hace posible la organización de la vida social, el repertorio en la cultura o de la cultura sería el almacén de los elementos (técnicas, estilos, etc) para ese marco (Even Zohar, 1999: 31).

En cuanto al materialismo cultural de Williams, tal vez podamos ver un punto de contacto entre su idea acerca de lo hegemónico y lo dominante, y el cambio de posición hegemónica de las prácticas discursivas como lo piensa Funes, no solo mediante el hincapié en la noción de contienda, sino también por la insistencia en la noción de gradualidad, lo que supone que el cambio es paulatino y que además lo nuevo siempre retiene cosas de lo viejo; idea que dialoga con los conceptos de dominante, residual y emergente de Williams, y las relaciones de tensión y asimilación entre las posiciones⁷.

De lo dicho hasta aquí fácilmente se deduce que la tensión entre prácticas discursivas puede observarse solo a través de un estudio relacional con una perspectiva al mismo tiempo diacrónica y sincrónica. Para cumplir con el primer requisito haré algunas referencias al *Cantar de Mío Cid* (CMC) que, aunque atravesado por las dos tradicionalidades, es el mejor testimonio que tenemos para estudiar las marcas juglarescas y analizar la apropiación y utilización de estos recursos en el PAO, texto indiscutiblemente compuesto de forma escrita, entre otras cosas por su métrica regular y su rima consonante. Es decir que, mediante el relevamiento de algunos recursos del repertorio del CMC y la utilización de esos mismos elementos en los textos de clerecía, podremos ver diacrónicamente el pasaje de una práctica discursiva a la otra en el momento de asimilación y resignificación de esos recursos.

El estudio sincrónico (y esto más allá de que vinculemos obras separadas por un siglo de diferencia, por lo que la sincronía se sostendría en una serie de pautas que signaron la creación de un conjunto de

⁷ Sabiendo que ningún orden social dominante acapara el ámbito de las prácticas humanas, Williams propone incluir en el juego de la producción en toda su dimensión, además de lo dominante, aquello que llama 'residual', por una parte, y por otra, lo que denomina 'emergente'. Si define lo primero como experiencias, significados y valores vividos y practicados que no pueden ser expresados o verificados en términos de la cultura dominante porque son un remanente de alguna institución social y cultural anterior (1980: 144), considera lo segundo como los nuevos significados, valores y prácticas, esencialmente alternativos u opuestos a lo dominante, pues la cultura dominante también es capaz de mutar hacia fases nuevas en la lucha por la hegemonía (145-146).

poemas, y a las que esos poemas se ajustaron, a lo largo de un período determinado) nos permitirá ver al PAO –manifestación tardía del *mes-ter* de clerecía– en relación con otros textos de la misma escuela, como el *Libro de Alexandre* (L. A.), el *Libro de Apolonio* (L. Ap.) y el *Poema de Fernán González* (PFG), con los que comparte una serie de características formales, modos de composición, trabajo con los materiales y participa con ellos de un programa cultural específico que entre otras cosas se propone acercar la literatura y la historia al hombre común que no puede leerlas⁸. De este modo podremos apreciar cómo en todos los casos se observa una apropiación y una resignificación de recursos juglarescos puestos al servicio de una optimización en la difusión de los poemas. Y cabe en este caso sumar otra voz que complejiza todavía más la relación entre los actores o las prácticas discursivas que disputan la hegemonía, pero enriquece el análisis, pues quien aporta una idea más que interesante acerca de esta tensión es Gómez Redondo al plantear la existencia de una división en el campo mismo de la recitación: “Hubo de existir a lo largo del siglo XIII, y aun en las primeras décadas del siglo XIV, una suerte de tensión recitativa entre los procedimientos habituales de los juglares y los de estos recitadores clericales, cuyo cometido no sería otro que el de lograr reproducir ese texto ‘sen pecado’ formal, construido por los clérigos” (2003: 236). De esta manera refuerza lo que había afirmado en su estudio del año 1998 en el que ya proponía modos interpretativos diferentes para cada tipo de recitador (1998: 265-266).

Como es a esta altura muy sabido, el CMC muestra algunos elementos que hacen sospechar a varios críticos una primigenia composición oral. Los más evidentes son, tal vez, el uso de fórmulas, el uso de epítetos épicos y la abundancia de rimas fáciles⁹. Podemos sumar también, aunque por supuesto aquí se trata ya de materia más opinable, el anisosilabismo y la rima asonante. Pero, al margen de estos elemen-

⁸ Para un estudio de las marcas de oralidad y escritura en los textos de clerecía del XIII ver Ancos (2002).

⁹ La discusión acerca de la composición oral o escrita del CMC es más que conocida. Sin embargo ya casi no se niega la existencia de material oral, que para algunos es menos importante (Smith, 1983; Lacarra, 1983) que para otros (Montgomery, 1977).

tos, hay otros que denuncian la conciencia del autor, juglar y/o clérigo compositor de que el canal de difusión del cantar era oral: el uso del “nosotros” que define un colectivo del que participan recitador y público (“d’ esto qu’ ellos fablaron nós parte non ayamos” v. 2539)¹⁰, las apelaciones al auditor (“¡Mala cueta es, señores, aver mingua de pan” v. 1178), los deícticos que denotan inmediatez (“Afevos doña Ximena, con sus fixas dó va llegando” v. 262) , el uso de verbos que muestran cercanía con el público (“Dezirvos quiero nuevas de allent partes del mar” v. 1620) o intercambio oral (“Ferrán Gonçález en pie se levantó/ a altas voces odredes qué fabló” vv. 3291-3292).

Varios de estos segundos elementos, que apuntan a probar que el canal de difusión que eligieron los autores era el oral, aparecen en los textos de clerecía, escuela a la que, en sentido laxo, adscribimos el PAO¹¹. Si bien el tipo de rima y de métrica regular, así como las elecciones de estructuración estrófica y las declaraciones de los mismos poetas en el interior de las obras hacen claro, en estos casos, la presencia de un autor que compone por escrito, queremos atender a las marcas que muestran que escriben no solo para ser oídos, pues la lectura colectiva era habitual en la Edad Media, sino para ser ejecutados por un profesional de la recitación, dando muestras de la apropiación de las técnicas

¹⁰ Las citas del CMC se hacen siguiendo la edición de Alberto Montaner (2000).

¹¹ A causa de la falta de acuerdo entre los críticos para definir las características centrales de la escuela del mester de clerecía y cuáles son las obras que deben recibir tal etiqueta, es que tomo el término en sentido laxo. De tal modo, no recibirían esta etiqueta solo las obras escritas en cuaderna vía, sino aquellas que tienen un autor clerical. Para el tema de la discusión sobre el término y su sentido amplio no se puede dejar de leer el estudio de López Estrada (1978). Y es en este sentido que cabe incluir el PAO en el grupo de las obras de clerecía, en tanto fue escrito por un autor cortesano y clerical (López Estrada, 1985: 57). En ese mismo estudio de 1978, López Estrada habla de oposición y de influencia entre juglaría y clerecía, y sugiere no ser tan tajantes en la división de recursos que se asignan como propios de cada grupo. Diego Catalán también ubica el PAO dentro de la “corriente de clerecía” (1953: 71) y recupera la discusión sobre la pertenencia del poema. Recuerda que para Menéndez Pelayo se trataba de una de las últimas obras del mester de juglaría, mientras que Menéndez Pidal lo veía como poesía erudita. Por su parte, Catalán advierte en el PAO la influencia de escenas, temas y motivos de otras obras como el *L. A.* y el PFG y por ello afirma que “la tradición en que el autor del poema busca sus modelos literarios no es la del popular ‘mester de juglaría’, sino la poesía culta del ‘mester de clerecía.’” (1953: 72)

de la práctica discursiva a la que querían desplazar y reemplazar absorbiendo sus recursos comunicativos útiles¹².

El hecho de que estos autores trabajaron en un escritorio está testimoniado en las propias obras mediante diversas referencias a fuentes escritas en las que se basan para contar sus historias, fuentes orales que nutren sus obras y actividades de traducción que quedan plasmadas en los poemas¹³. Pero aquí nos detendremos solo en ejemplos de recursos que apoyen la difusión oral de estas obras creadas por escrito¹⁴, pues en casi ninguno de los casos contamos con colofones de recitadores que, como en el CMC (vv. 3733 a 3735), atestigüen de manera clara que los textos se recitaban o leían en voz alta¹⁵.

¹² Una vez más, volver a Germán Orduna será de utilidad para dilucidar con más acierto esta cuestión: “El lenguaje escrito puede reflejar la oralidad como residuo del acto de emisión o como recurso o reflejo que pretende crear la ficción de oralidad. En el primer caso, la ORALIDAD es involuntario elemento de la escritura; en el segundo, es determinante conciente de la creación del signo expresivo como ficción de expresión oral” (1995, 134). Por supuesto, en el caso de las obras de clerecía estaríamos ante el segundo caso. También cabe recordar aquí a Pablo Ancos que habla, para los textos de clerecía del XIII, de “una fricción entre elementos vocales y textuales” (Ancos, 2002: 24).

¹³ En el *L. A.* se lee, por ejemplo: “Lo uno que leyemos e lo ál que oyemos,/ de las mayores cosas recabdo vos daremos” (281 cd), o la referencia a una de las fuentes latinas que es Gautier de Chatillón: “ca Galter non las pudo, maguer quiso, complir,/ –yo contra él non quiero nin podría venir–” (1501 cd). En el *L. Ap.*: “[querría] componer un romance de nueva maestría” (1 c), “De un ermitaño santo oyemos retrayer” (55 a), “catatlo en la estoria, si a mí non creyedes” (372 b). Algunos ejemplos del PFG: “del conde de Castiella quiero fer una prosa” (1 d), “com’ diz la escriptura, don Çindus le llamaron” (25 d), “Vanva, aqueste rey, com’ avedes oýdo” (28 a). Finalmente, en el PAO es más difícil encontrar referencias a la propia escritura y a las lecturas que la inspiran, pues se intenta producir con más fuerza la ilusión de una relación inmediata y oral, por lo que no hay muchas apariciones de verbos como leer o escribir. No obstante, hay referencias a fuentes orales que nutren la narración: “Luego a poca de sazón,/ según que oí dezir:/ yo vos diré la razón...” (460 abc) y a fuentes escritas y traducidas por el autor: “La profezia conté/ e torné en dezir llano;/ yo, Ruy Yáñez, la noté/ en lenguaje castellano:// coplas de muy bien fablar,/ según (las) dixo Merlín./ Agora quiero contar/ del rey de Benamarín.” (1842-1843). Las citas del *L. A.* se hacen siguiendo la edición de Casas Rigall (2007); las del *L. Ap.*, según la edición de Alvar (1991), la del PFG, de acuerdo a la edición de Guil (2001) y la edición del PAO de acuerdo a Victorio (1991). Se cita por número de estrofa y letra de verso cuando corresponda.

¹⁴ El poeta del *L. A.*, por ejemplo, en la cuaderna 5 manifiesta su voluntad de escribir sobre Alejandro diciendo “ternem’, si lo cumpliere, por non mal escrivano” (5 d).

¹⁵ En el único caso en que podemos ver algo parecido es en el *L. A.* (CC. 2674), pero parece ser, por la copla que sigue, que es un pedido del autor que solicita una oración y no un pago

El *Libro de Alexandre* es rico en frases juglarescas que siguen el modelo impuesto por el CMC, como por ejemplo: “El rey Alexandre, de la barva honrada” 828 a, o “El røy Alexandre, una barva fazera” 1720 a¹⁶. Sin embargo, lo que nos interesa más aquí son los recursos que hacen clara una comunicación en presencia: apelaciones al público (“Señores, si quisiéredes mio serviçio prender” 1 a), verbos de escucha (“Qui oírlo quisier’, a todo mio creer,/ avrá de mí solaz...” 3 ab), el uso de deícticos que refieren a cosas inmediatas para el oyente (“–en escripto yaz’ esto: isepades, que non miento!–” 11 d. Donde “esto” vale por lo que el recitador cuenta y la gente –el “vos”- oye de acuerdo a la copla 3 recién citada) o el nosotros inclusivo (“Ante que a Babilonia por ojo la veamos,/ ante que en compañía del traïdor cayamos” 2469 ab, “Ante que a las parias entremos reçibir” 2539 a); todos recursos que hacen de la presencia y la necesidad de un recitador que interpela directamente a un auditorio algo bastante evidente¹⁷.

El *L. Ap.* no es tan generoso como los otros poemas en este tipo de referencias, aunque podemos recoger algunas. Hay apelaciones al público (“En el rey Antïoco vos quiero començar” 3 a), usos inclusivos del nosotros (“Mas dexemos a ella en su mester usado;/ tornemos en el padre, que andaba lazado” 433 cd), deícticos sin referente (“cual aquí fiziéremos, allá tal recibremos;/ allá iremos todos, nunca acá saldremos.”

concreto con dinero, vino u otras especies, que podría sustanciarse solo en presencia de los agentes de la comunicación.

¹⁶ Es curioso que, como señala Casas Rigall, siguiendo a Nelson, en la introducción a su edición del *L. A.*, “desde el *Alexandre*, el arte de clerecía dio lugar también a nuevas fórmulas del tipo (que) vos querría- quiero contar (435 b, 951 a y 1460 b) o que contar- dezir non sabría (294 a y 1167 b)” (Casas Rigall, 2007: 59).

¹⁷ Tanto el enfrentamiento entre prácticas discursivas como la recuperación de elementos de la práctica anterior pueden visualizarse en la ya célebre cuaderna 2 del *L. A.*, donde el recitador de la obra de clerecía se diferencia de los juglares, pero al mismo tiempo opta por el ámbito de la oralidad para la circulación del texto. Gómez Redondo estudia el pasaje de los cantares de gesta a los debates, de éstos a los poemas clericales y de allí a los textos en prosa. Y explica cómo, en el pasaje de una poética narrativa a una recitativa se va conformando, finalmente, una “verdadera ‘poética receptiva’ cuya inmediata consecuencia no sería otra que la de la construcción de unos precisos grupos de oyentes que, poco a poco, van incorporándose a los propios textos que les son dirigidos” (1998: 285).

651 cd) y verbos que denotan cercanía con el público (“Quiero vos la materia del dictado dezir” 290 a; en este caso se comunica oralmente el contenido de un escrito: una carta de Apolonio).

Donde sí aparece gran cantidad de marcas de transmisión oral es en el PFG, aunque por cuestiones de espacio citaremos muy pocos ejemplos. El poeta utiliza el nosotros inclusivo que puede verse en la siguiente cita junto con el uso de un verbo de decir que demuestra, por la inmediatez, que se piensa en un canal de comunicación oral para transmitir el poema: “Tornémosnos al curso, nuestra razón sygamos,/ tornemos a España, a do lo començamos,/ commo diz el escryto, nós ansý lo fablamos” (14 abc). Y del mismo modo que se recurre a verbos de decir se lo hace también a verbos de escucha: “Fueron, commo oyestes, de los moros rancados” (85 a), claras apelaciones al público: “Por eso vos lo digo, que byen lo entendades,/ mejor que otras tierras es la que vós morades” (145 ab) y el uso de pronombres que al carecer de referente completan su identidad en presencia de los participantes del diálogo: “de las cosas pasadas que yo pueda contar” (2 b)¹⁸.

Las remisiones a poemas anteriores tienen como única finalidad ubicar el PAO en un sistema que lo enfrenta al CMC, como producción típica de una práctica discursiva anterior, y lo asocia a las otras obras de clerecía que también despojan a las producciones orales de los recursos que necesitan para circular eficazmente e incluyen otros, como puede ser el trabajo con fuentes escritas o fuentes en otro idioma, que refuerzan su autoridad y credibilidad frente a las producciones a las que les disputan la hegemonía. Por lo que vamos a encontrar en el PAO las mismas marcas de apuesta por la difusión oral que encontrábamos en los otros textos de clerecía, que van, de igual modo, en la dirección de

¹⁸ Si bien la intención de este trabajo no es hacer un análisis exhaustivo del PFG, sino tomarlo, solamente, como material de comparación con el PAO, vale la pena hacer una referencia al estudio de Matthew Bailey, que busca probar la hipótesis de la creación oral del PFG y del CMC (así como también de las Mocedades de Rodrigo). Para ello rastrea en estos textos manuscritos huellas de difusión oral, y en el caso del PFG estudia la relación entre la cuaderna vía y la producción y difusión orales (Bailey, 2010).

reforzar la teatralidad propia de una ejecución en presencia¹⁹. El nosotros inclusivo (“Dexemos aqieste loco,/ fablemos de los cristianos” 801 cd; “Aquestas cosas dexemos/ e fablemos en lo ál;/ de una lid cont(ar)emos/ que fue grande e canpal” 2204) da cuenta de la empatía que se busca generar entre el eventual recitador y su público en el uso de verbos que transmiten la idea de que el relato se está construyendo de manera conjunta y en el mismo momento de la recitación; cuando lo cierto es que hay un texto escrito que va a reproducirse en cada ejecución de la misma manera en cuya producción ni el recitador ni su público tienen lugar, pues es obra de un escritor que como tal parece borrarse del texto por voluntad propia.

Entre los términos que crean una atmósfera de *un aquí y ahora* en la recitación encontramos, entre otros, “aquesta”, “agora”, “deste”, “aquí”. Sirvan unos ejemplos como ilustración somera: “Aquesta (grand) lid dexemos/ que lepuzcanos vencieron” (72 a), “agora quiero contar/ su alteça e su valor” (282 cd), “Deste rey quiero contar” (418 a), “Fasta aquí fuera hablar/ cosas grandes sin sabor:/ agora quiero contar/como ovieron (su) amor” (626). Estos ejemplos tienen la misma función que los anteriores, pues le dan al recitador de cara al público un rol supuestamente central en la construcción y organización del relato, similar al de un juglar que compone en forma oral, cuando en verdad no es sino un profesional al servicio del escritor²⁰.

¹⁹Diego Catalán ya había hablado de los influjos juglarescos que hay en el PAO. Entre ellos señala la abundancia de oraciones e invocaciones en forma de plegaria cuya expresión más antigua es la oración de Ximena y la recurrencia a frases hechas entre las que destacan las de tipo proverbial: “ojos que bos vieren ir / nunca [b]os beran tornar” (2411), “mill vezes dezir oí: / quien bien possa non levante” (837), “Carta nin mensajero non deve mal resçebir” (2389); ver Catalán Menéndez-Pidal (1953: 88-113). De manera tardía y dificultosa pude obtener la enriquecedora tesis de doctorado de Mercedes Vaquero sobre el PAO, donde ella había demostrado esto mismo por otra vía. Mediante un minucioso estudio del uso de fórmulas y motivos épicos consiguió probar que el PAO fue creado por escrito, pero con una técnica “bastante similar –sino casi la misma– a la de la poesía épica de tradición oral” (1984: 370). Ver principalmente el capítulo titulado “El poema de Alfonso XI y la épica”, pp. 148-255.

²⁰ Si el escritor y el recitador pueden o no ser la misma persona, es un tema que no nos compete ni podemos demostrar.

Lo mismo cabe para las apelaciones al público: “dezirvos he adelante/ su vida e su estado” (525 cd), “e de lo que después finieron/ yo vos lo contaré bien” (1799 cd), “Yo bien vos (los) provaré/ sus fechos e la su vida./ De Alcalá hablaré/ en cómo fue conquerida.// E si asanchar quisieren,/ yo gelo sabré contar:/ aquellos que lo sopieren/ siempre avrán qué hablar” (1930-1931). El uso, en este caso, del yo y del vos acompañados de verbos como decir, contar, probar, hablar, ensanchar y relacionados del modo en que se los relaciona para que contribuyan a la materialización del narrador, dan la sensación de un recitador que dice, cuenta, prueba en primera persona y hasta puede ampliar partes de la historia (*asancharla*) si el público así lo requiere, cuando en verdad solo se trata de fórmulas sembradas en forma anticipada por el autor para que el recitador repita.

Para dar cuenta de los verbos de decir y oír bastará con citar dos fragmentos: “de cómo fue la su muerte/ oiredes adelante,// que sus fechos contaré/ e cómo después morió./ Mas del buen rey hablaré/ que de Sevilla salió” (294 cd-295), y “Muy bien vos fue declarar/ de las guerras e contienda:/ agora quiero hablar/ deste rey que Dios defienda;// como Dios hizo fazaña/ por este rey que yo digo,/ e cómo cobró España/ para siempre gran abrigo.// Si me quisieren oír,/ sabérgelo he contar...” (674 a-676 ab). Se trata, en este caso, de unos muy pocos ejemplos de los muchísimos que hay en el PAO, donde regularmente no se utilizan verbos que remitan al acto de leer o escribir, sino que dominan los verbos que expresan oralidad como hablar, contar, decir, oír, y otros más ambiguos como declarar y departir que difuminan la instancia de la escritura²¹. Todo lo cual genera, sumado a los otros usos propios de la

²¹ Hay pocas ocasiones en que se hagan referencias a las acciones presentes, pasadas o futuras de leer o escribir; y, por el contrario, abundan verbos vinculados a la oralidad. Los más utilizados son, para dar cuenta de la difusión, “hablar” (“fablemos de...”, “quiero hablar...”, “primero hablaré...”, etc.), con más de cuarenta apariciones (solo en las primeras 500 estrofas pueden verse 196, 267, 295, 316, 324, 328, 366, 381, 388, 415, 483, 489), y el verbo “contar” (“quiero contar...”, “así como contaré...”, “contarlo he...”, etc.), con más de veinticinco apariciones (unos pocos ejemplos pueden verse en las coplas 515, 519, 528, 626, 676, 742, 838); “dezir”, “declarar”, “departir”; pero también “probar”, “recontar”, etc. De todas formas hay que señalar que para Ancos, por ejemplo, el verbo “contar” tiene carácter claramente

comunicación oral, la ilusión de una relación inmediata entre emisor y receptor, y el borrado de la instancia de escritura²². Y esto al margen de que en más de una ocasión, y debido a la competencia entre clérigos y juglares a la que ya referimos, se desprestigien tanto en el PAO como en otros textos de clerecía las fuentes orales señalándoselas como poco fiables, al tiempo que, paradójicamente, y como comprobamos en este trabajo, tácitamente se reconocen varias de sus herramientas como las más aptas para llegar al público. Sin embargo, no debemos dejar de apuntar en este caso que, según Gómez Redondo (2003), en las obras compuestas para recitadores clericales el uso de verbos como “dezir” y “fablar” responde al reconocimiento de una pertenencia culta bien concreta²³.

El PAO testimonia la “influencia recíproca” entre juglares y clérigos, la “reproducción de las ventajas de la comunicación oral” en el ámbito de lo escrito y el “desplazamiento mediante el cual lo nuevo retiene lo viejo” que supone la idea de gradualidad en el pasaje de la hegemonía de una práctica a otra, cuando, no hay que olvidarlo, el verso a su vez ya está compitiendo desde hace tiempo con la prosa como canal de la

vocal, “frente a dezir, que no parece implicar necesariamente una difusión a través de la voz” (Ancos, 2002:30). La instancia de recepción, representada en muy menor medida que la de difusión, es referida básicamente por el verbo “oír” (“oiredes adelante”, “Si me quisieren oír...”, “así como oiredes”, etc.), y pueden verse algunos ejemplos en las cuaderñas 294, 676, 2022, 2023, 2229.

²² Es sugerente el pasaje donde se menciona la actividad lectora del rey, pues allí en vez de decir que el rey leyó libros sobre preceptos religiosos y sobre el Cid, el autor prefiere reemplazar la acción de “leer” por las de “reflexionar sobre libros escritos” y “ver libros que hablan”, y lo expresa del siguiente modo: “Paró mientes el buen rey/ en libros qu'están escritos/ (de) los preceptos de ley/ (de) la santa fe de Cristos.// E vio libros que fablavan/ del (muy) noble Cid Ruy Díaz/ e cómo los reys provavan/ con moros caballerías (est. 284-285).

²³ “Los verbos son precisos para comprender en qué consistía la acción de ‘versificar’ [acción vinculada al decir y no al escribir, según Gómez Redondo]: un ‘dezir’ (vinculado a esas posibilidades de ‘contar’, ‘denostar’ y ‘loar’) y un ‘fablar’ (más cercano a los modos clericales aquí examinados). Habría, por tanto, en este doble desarrollo, un reconocimiento de modos poéticos trovadorescos, junto a las posibilidades recitativas de la ‘clerecía’” (2003: 244). Este arte de hablar o recitar con ajuste a los consejos de la retórica es lo que en algunos textos medievales se denomina “fabladura” (Gómez Redondo, 2003: 271-272). Por lo cual, la apuesta por lo oral en la instancia de difusión no implica de ninguna manera una renuncia a la retórica y a sus preceptos para la construcción correcta de los textos orales y escritos.

verdad. El autor del PAO escribe para ser oído por un auditorio, por lo tanto, en la relación del poema con el público hay una doble mediación:

- 1) un poeta que traduce, que trabaja con fuentes escritas de difícil acceso y con fuentes orales, subrayando la mayor confiabilidad de lo escrito por sobre lo oral, pero que, al mismo tiempo, compone con técnicas que favorecen la circulación oral, demostrando a cada paso el afán didáctico y el deseo de difusión cultural propios de la escuela a la que pertenece
- 2) un recitador que actuará el poema ante un público siguiendo las indicaciones que el clérigo compositor dejó en su composición, a la que concibió como composición escrita para ser oída.

La pregunta que hace la teoría de los polisistemas acerca de la posible función institucional de un producto literario, en este caso el PAO, y la necesidad concreta que viene a cubrir un texto con sus distintivas características formales y de contenido y con la particularidad de ser escrito para ser oído, implica, por supuesto, un intento de indagación acerca de la relación del PAO con un público, que es a quien, en definitiva, se debe la producción y la necesidad de circulación de esta obra. Si bien los juglares actuaban para un público amplio y si bien ese parece ser, en principio, el afán de un autor que apuesta por la difusión oral de su obra, el público más vinculado a un poema épico con las peculiaridades del PAO son los caballeros. Fácilmente se puede demostrar esto teniendo en cuenta algunas cuestiones: en primer lugar, si seguimos la propuesta de Gómez Redondo acerca de la importancia de los recitadores clericales, podemos pensar en un público más reducido que el que se encuentra en una plaza o un mercado (un público de caballeros) que, de todas formas, tomaría contacto oralmente con el cantar, pero en los ámbitos que les son propios; en segundo lugar, que, antes que la de entretener, la función primordial del PAO es claramente ejemplar en relación con un grupo estamental concreto, lo que quiere decir que el poema busca promover determinadas conductas de participación y

compromiso en ese colectivo²⁴; en tercer lugar, su función ideológica como aglutinante del estamento y, por ello mismo, el hincapié en la importancia de nociones como la honra, la fama, la vergüenza y el afán de expansión territorial enfocados en la obra desde una perspectiva caballeresca²⁵. Pero esto sería ya materia para un análisis que hiciera eje no en los recursos de difusión, sino en las instancias de recepción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Manuel, ed., 1991. *Libro de Apolonio*, Barcelona: Planeta.
- ANCOS, Pablo, 2002. “El autor en los poemas de clerecía del siglo XIII”, *Revista de Poética Medieval*, 9: 11-43.
- BAILEY, Matthew, 2010. *The Poetics of Speech in the Medieval Spanish Epic*, Toronto: University of Toronto Press.
- CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, Diego, 1953. *Poema de Alfonso XI: fuentes, dialecto, estilo*, Madrid: Gredos.
- CASAS RIGALL, Juan, ed., 2007. *Libro de Alexandre*, Madrid: Castalia.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, 1999. “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, en Montserrat Iglesias Santos, ed., *Teoría de los polisistemas*, Madrid: Arco/Libros, 23-52.
- FUNES, Leonardo, 2009a. “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, en su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 109-125.
- , 2009b. “Lección inaugural: objeto y práctica del hispano-medievalismo”, en su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 15-55.

²⁴Mercedes Vaquero señala que se trata de un texto similar a los cantos de cruzada, que al tiempo que alaba y promueve la empresa contra el infiel exalta el desempeño de Alfonso XI como rey (1985: 58-60). Nussbaum califica el poema como canción de cruzada y señala que, a pesar del carácter internacional de esta empresa guerrero-religiosa, el poema no descuida los intereses nacionales y el fortalecimiento del reino (2012: 140-142).

²⁵Sobre estos temas ver Rodríguez-Picavea (2012) y Janín (2010, 2011, 2012 y 2014).

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, 1998. "Narradores y oyentes en la literatura ejemplar", en Juan Paredes y Paloma Gracia, eds., *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (I)*, Granada: Universidad de Granada, 253-310.
- , 2003. "El 'Fermoso hablar' de la 'clerecía': retórica y recitación en el siglo xiii", en Lilia von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: UNAM-UAM, 229-282.
- GUIL, Itz'iar, ed., 2001. *Libro de Fernán Gonçález*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, 1999. "La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios", en Montserrat Iglesias Santos, ed., *Teoría de los polisistemas*, Madrid: Arco/Libros, 9-20.
- JANIN, Erica, 2010. "Alfonso XI, el león carnicero: ejemplaridad y reconquista en el *Poema de Alfonso Onceno* y la *Gran Crónica de Alfonso XI*", *Letras*, 61-62, II: 179-187. [Versión revisada y ampliada en: *Medievalia*, 42 (2010), 19-29].
- , 2011. "El rey y la nobleza en el *Poema de Alfonso Onceno* y la *Gran Crónica de Alfonso XI*: construcción ejemplar del rey en el relato del proceso de pacificación interna de Castilla", *Hispanic Research Journal*, 12, 1: 3-17.
- , 2012. "Honra, fama y ejemplaridad en el *Poema de Alfonso Onceno*", *E-Spania. Revue Interdisciplinaire d' etudes hispaniques médiévales et modernes*, 14 (dic. 2012). [disponible en: <http://e-spania.revues.org>].
- , 2014. "Vergüenza, expansión territorial y legitimación regia en el *Poema de Alfonso Onceno*: antecedentes y aportes literarios", *Bulletin of Spanish Studies*. [aceptado para su publicación en el número correspondiente a finales del 2014].
- LACARRA, María Eugenia, 1983. "Some questions on the function of Castilian epic", *La Corónica*, XI, 2 (Primavera): 258-264.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 1978. "Mester de Clerecía: las palabras y el concepto", *Journal of Hispanic Philology*, 2,3: 165-174.

- , 1985. “Los poemas narrativos del siglo xiv”, en Walter Mettmann, dir., *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters 1.9: La littérature dans la Péninsule Ibérique aux xiv et xv siècles*. Heidelberg: Carl Winter- Universitätsverlag, 55-58.
- MONTANER, Alberto, ed., 2000. *Cantar de Mío Cid*. Barcelona: Crítica.
- MONTGOMERY, Thomas, 1977. “The *Poema de Mío Cid*: oral art in transition”, en Alan Deyermond, ed., “*Mío Cid*” *Studies*, London: Tamesis, 1977, 91-112.
- NUSSBAUM, María Fernanda, 2012. *Claves del entorno ideológico del Poema de Alfonso XI*, Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- ORDUNA, Germán, 1985. “El texto del *Poema de Mío Cid* ante el proceso de la tradicionalidad oral y escrita”, *Letras*, XIV: 57-66.
- , 1995. “La coexistencia de cultura oral y producción literaria: un nuevo enfoque en el estudio de la literatura española medieval”, en R. Penna y M. Rosarossa, eds., *Studia Hispanica Medievalia III*. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires: UCA, 128-136.
- RODRÍGUEZ-PICAVEA, Enrique, 2012. “Ideología y legitimación del poder en la Castilla del siglo xiv. La imagen regia en el *Poema de Alfonso XI*”, *Medievalismo*, 22: 185-216.
- SMITH, Colin, 1983. *The making of the “Poema de Mío Cid”*, Cambridge: Cambridge University Press.
- VAQUERO, Mercedes, 1984. *El “Poema de Alfonso XI”: crónica rimada o épica?*, Michigan: UMI.
- , Mercedes, 1985. “Contexto literario de las crónicas rimadas medievales”, *Dispositio*, X, 27: 45-63.
- VICTORIO, Juan, ed., 1991, *Poema de Alfonso Onceno*. Madrid: Cátedra.
- WILLIAMS, Raymond, 1980. “Dominante, residual y emergente”, en *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 143-149.