

UNA VEZ MÁS SOBRE EL GÉNERO DEL *POEMA DE ALFONSO ONCENO*: ¿HISTORIOGRAFÍA EN VERSO O ÉPICA?*

ONCE AGAIN, ON THE GENRE OF THE *POEMA DE ALFONSO ONCENO*: HISTORIOGRAPHY IN VERSE OR EPIC?

MAIS UMA VEZ SOBRE O GÊNERO DO *POEMA DE ALFONSO ONCENO*: ¿HISTORIOGRAFÍA EM VERSO OU POEMA ÉPICO?

ERICA JANIN**

Seminario de edición y crítica textual (SECRIT)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Al margen de la discusión acerca de la existencia del género “Crónicas rimadas”, duda ya apuntada por estudiosos anteriores, nos proponemos demostrar que el *Poema de Alfonso Onceno*, catalogado por algunos críticos como una de las primeras expresiones de este supuesto género, no sería sino una obra perteneciente al grupo de los poemas épicos que repite rasgos propios del género e incluye elementos novedosos que hacen a su originalidad, como toda obra literaria, que por sí mismos no alcanzarían para pensar en la existencia de un nuevo género vinculado a la historiografía. Con este objetivo discutiremos el concepto de género, las características inherentes a este nuevo género y las que comparte con la épica, para evaluar el lugar que le corresponde al *Poema de Alfonso Onceno*.

Palabras clave

Poema de Alfonso Onceno – Historiografía – Crónica Rimada – Poema épico

* Fecha de recepción del artículo: 4/12/18. Fecha de aceptación: 5/3/19.

** Investigadora adjunta del CONICET. Jefa de trabajos prácticos de la Cátedra de Literatura Española I. Universidad de Buenos Aires. Dirección postal: Azul 329, 2º C, Ciudad de Buenos Aires, Argentina, e-mail: bonifacio_vino@yahoo.com.ar

Abstract

Apart from the discussion about the existence of the genre “rhymed chronicles”, a doubt already pointed out by previous scholars, our purpose will be to demonstrate that the *Poema de Alfonso Onceno*, catalogued by some critics as one of the first expressions of this alleged genre, is but an epic poem, that repeats features of this genre and, like every literary work, includes novel elements that account for its originality, which by themselves would not be enough to postulate the existence of a new genre linked to historiography. With this objective we will discuss the concept of genre, the inherent characteristics of this new genre and some others that it shares with the epic, in order to evaluate the place that belongs to the *Poema de Alfonso Onceno*.

Keywords

Poema de Alfonso Onceno – Historiography – Rhymed chronicle – Epic poem

Resumo

Independentemente da discussão sobre a existência do gênero “Crônicas rimadas”, dúvida já apontada por estudiosos anteriores, propomos demonstrar que o *Poema de Alfonso Onceno*, catalogado por alguns críticos como uma das primeiras expressões desse suposto gênero, não seria mas uma obra pertencente ao grupo de poemas épicos que repete características do gênero e inclui novos elementos que constituem sua originalidade, como qualquer obra literária, que por si só não são suficientes para pensar sobre a existência de um novo gênero ligado à historiografia. Com esse objetivo, discutiremos o conceito de gênero, as características inerentes a esse novo gênero e as que ele compartilha com o épico, para avaliar o lugar que corresponde ao *Poema de Alfonso Onceno*.

Palavras-chave

Poema de Alfonso Onceno – Historiografia – Crônica Rimada – Poema épico

En las últimas décadas se ha vuelto a reflexionar acerca de la existencia del género de las crónicas rimadas o, más generalmente, de la historiografía en verso, que abarcaría sobre todo obras del siglo XV, aunque tendría alguna manifestación en el siglo XIV, como el caso del *Poema de Alfonso Onceno* (a veces llamado *Crónica rimada de Alfonso XI*), y podría proyectarse hasta el siglo XVI.¹ La causa del surgimiento de este gé-

¹ Ver M. VAQUERO, “Contexto literario de las crónicas rimadas medievales”, *Dispositio*, X, 27, (1985), pp. 45- 63; P. CÁTEDRA, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989 y

nero habría sido, según Vaquero, la reacción contra la exageración que los cantares de gesta tardíos presentaban como recurso compositivo y el objetivo, desplazarlos para acaparar la preferencia del público.² Entre sus rasgos más importantes deberían contarse los de ser narraciones de hechos históricos inmediatos en el tiempo, estar redactadas en verso, aprovechar recursos del romancero y comunicar, y reivindicar, una causa nacional, todo mediante la recurrencia a un estilo épico, que casa bien con la lucha de frontera, con rigor histórico y poco novelesco, y un tono informativo estilísticamente pobre; a esto habría que sumar la propensión al discurso encomiástico, el mesianismo y el eticismo.³

Al margen de la discusión acerca de la existencia del género “crónicas rimadas”, duda ya apuntada por estudiosos anteriores,⁴ nos proponemos demostrar que el *Poema de Alfonso Onceno*, catalogado por algunos críticos como una de las primeras expresiones de este supuesto género, no sería sino una obra perteneciente al grupo de los llamados poemas épicos medievales que repite rasgos propios del género e incluye elementos novedosos que hacen a su originalidad, que por sí mismos tal vez no son suficientes para evaluarlo como iniciador del nuevo género. Con este objetivo discutiremos brevemente el concepto de género, las características inherentes a este nuevo género y las características que comparte con la épica, para evaluar el lugar que le corresponde al *Poema de Alfonso Onceno* dentro del esquema de la clasificación de los géneros literarios.

J. C. CONDE, “La historiografía en verso: precisiones sobre las características de un (sub)género literario”, en J. PAREDES NÚÑEZ (coord.), *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 47- 60 (vol. 2). En adelante haremos referencia al *Poema de Alfonso Onceno* por su nombre completo, como *Poema* o como *PAO*. *Cantar de Mío Cid* = *CMC*, *Poema de Fernán González* = *PFG*, *Moedades de Rodrigo* = *MR*.

² M. VAQUERO, *op. cit.*, p. 53.

³ P. CÁTEDRA, *op. cit.*, pp. 20-33.

⁴ Pedro Cátedra se pregunta por la entidad grupal de estas obras y asegura que, si bien puede probar su existencia a partir de consideraciones genéricas e ideológicas, solo puede circunscribirlas al reinado de los Reyes Católicos (*op. cit.*, p. 16), ya que es durante ese reinado que se dan las condiciones para el desarrollo de la historiografía en verso (*op. cit.*, p. 22).

Diego Catalán abre el primer capítulo de su libro *Poema de Alfonso Onceno: fuentes, dialecto, estilo* señalando que todos los especialistas en el asunto se plantearon el problema de las relaciones entre el *Poema* y la *Crónica de Alfonso Onceno*, a los que considera “dos fuentes primordiales para la historia del reinado de Alfonso Onceno”.⁵ Luego de comentar que para algunos el *Poema* utiliza la crónica y para otros la crónica se sirve del *Poema* como fuente, mientras que para un tercer grupo son obras absolutamente independientes, apunta que la cuestión se complica con su descubrimiento de la *Gran crónica de Alfonso XI*, de la que, en ese momento, Catalán creía que la *Crónica de Alfonso XI* era una abreviación. Y la estrecha relación que ve entre los pasajes de la *Gran Crónica* (ausentes en la *Crónica*) y el *Poema* lo lleva a afirmar una interdependencia consistente en la “versificación del texto cronístico”.⁶ Y si bien dos décadas después Catalán en el estudio introductorio a la *Gran Crónica* invierte la carga de su afirmación⁷ al asegurar, sostenido en un pormenorizado cotejo, que en verdad la *Gran Crónica* prosifica el *Poema*, lo importante es que esta relevancia que se da a la relación entre *Poema* y crónicas es la que de algún modo impacta en la necesidad de seguir definiendo la obra como historiografía en verso.⁸

⁵ D. CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, *Poema de Alfonso XI: fuentes, dialecto, estilo*, Madrid, Gredos, 1953. cita de p. 9. Elijo comenzar el estado de la cuestión en cuanto al género del PAO alterando el orden cronológico en la sucesión de los estudios porque el de Catalán es el primer acercamiento crítico de envergadura dedicado exclusivamente a la obra.

⁶ *Ibidem* p. 16. Para esta discusión pueden verse, entre otros, D. CATALÁN (ed.), *Gran Crónica de Alfonso XI*, Madrid, Gredos, 1977 (específicamente p. 170); M. VAQUERO, *El “Poema de Alfonso XI”: ¿crónica rimada o épica?*, Michigan, UMI, 1984 (especialmente pp. 15- 86); F. GÓMEZ REDONDO, “La Gran Crónica de Alfonso XI”, en su *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, pp.1816-1820 (ver p.1817); W. SEGURA GONZÁLEZ, “Tarifa y el Poema de Alfonso XI”, *Aljaranda. Revista de Estudios Tarifeños*, Año XV, n° 57 (www.aytotarifa.com/cultura/aljaranda/A57/Num57.htm), 2005; J. RODRÍGUEZ VELASCO, “La Banda del Poema (de Alfonso XI)”, en <http://www.jrvelasco.com/secretum/2007/02/01/la-banda-del-poema-de-alfonso-xi/>, 2007.

⁷ Esta afirmación ya había sido esgrimida un año antes, en 1952 (D. CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, “La oración de Alfonso XI en el Salado: el poema, la crónica inédita y la historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* CXXXI (1952), pp. 247- 273), y reafirmada en 1964 (D. CATALÁN, “La historiografía en verso y en prosa de Alfonso XI a la luz de los nuevos textos”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLIV (1964), pp. 79-126; ver pp. 89-90).

⁸ Cabe recordar que en esta introducción ya caracteriza el *Poema* como un cantar de gesta cuando describe el rol que habría jugado para el cronista en el proceso de creación de la *Gran*

Para evitar el recuento de etiquetas genéricas vagas que se la han aplicado al *Poema* a lo largo del tiempo me limitaré a citar solo a algunos críticos y los editores de la obra. Janer apunta que el *Poema* es “llamado por los antiguos y aun por los que no le conocieron *Crónica en coplas redondillas de Alfonso Onceno*, o *Crónica Rimada*”,⁹ aclara que en carta de 1573 Mendoza comunica su hallazgo del *Poema* a Jerónimo de Zurita, clasificándolo entre las producciones que “en lo antiguo llamaban *gestas*”¹⁰ y al hablar del manuscrito de El Escorial lo llama “*Crónica o Poema en coplas redondillas*”.¹¹

Amador de los Ríos señala el problema de la nominación o adscripción genérica de esta obra cuando dice que varios críticos, algunos de los cuales incluso no habían conocido la obra, la han llamado “*Crónica en coplas redondillas*”, y, agrega:

“Ticknor designa no obstante á este singular poema con el título de *Crónica rimada* aplicado indistintamente á todos los monumentos histórico-poéticos de la edad media. Más bien para que no pueda ser equivocada por los eruditos que por que nos satisfagan tales denominaciones, adoptaremos pues la universalmente empleada”.¹²

crónica: “la lectura del *Poema* le estimuló extraordinariamente, sugiriéndole la creación de una ‘historia verdadera’ mucho más dramática que la que completaba. Sin preocuparse por la diferencia de estilo, incorporó a primitiva muchas de las escenas que Rodrigo Yáñez había creado para cantar las gestas del muy noble rey don Alfonso” (CATALÁN 1977, *op. cit.*, p.173).

⁹ F. JANER, *Poema de Alfonso XI, rey de Castilla y de León*, Madrid, Rivadeneyra, 1863. p. 335.

¹⁰ *Ibidem*, p. 335.

¹¹ *Ibidem*, p. 337.

¹² A. DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, Imprenta a cargo de José Fernández Cancela, 1863, Tomo IV (cita p. 416). Pero valorará luego las dotes de poeta de Ruy Yáñez de la siguiente manera: “Hé aquí hasta qué punto merece Ruy Yáñez el título y la consideración de poeta, colocado por la misma naturaleza del asunto entre los cantores meramente populares y los trovadores eruditos; singular condición que despierta desde luego el interés de la crítica. Hombre de cierta educación literaria, aunque olvidados ya los acentos de la musa heroico-erudita de Castilla, no podían serle de todo punto desconocidos: soldado que refiere lo que ha oído narrar ó presenciado él mismo, se inclina sin repugnancia á los cantos populares y no vacila en adoptar las formas métricas que más se acomodaban á su espíritu, bien que avaloradas ya por los poetas doctos en sus celebradas producciones” (*Ibidem*, p. 435).

Estudios de Historia de España, XXI/1-2 (2019), pp. 9-34

La ambigüedad a la hora de ser clasificado, que el *Poema* arrastra desde sus primeros estudios, se sigue viendo en Menéndez Pelayo, quien lo llama *Poema de Alfonso Onceno*, aunque observa que otros prefieren denominarlo crónica rimada. Apunta que Mendoza con buena intuición crítica lo clasificó entre las gestas y agrega que es “el último eco del *mester de juglaría*, repetido por un poeta semiculto, pero salido del pueblo y todavía muy próximo a él”.¹³ Sin embargo, en la página siguiente hace constar: “basta hojear esta crónica rimada para convencerse de que no fue escrita para cantarse, sino para leerse”.¹⁴ A pesar de lo cual más adelante asegurará que “esta poesía épica, aunque tardía y excesivamente histórica, respira en sus mal medidas sílabas el ímpetu bélico, la misma embriaguez de pelea que los cantares primitivos, a los cuales se parece también en la repetición de las fórmulas épicas, en la conmemoración de proezas parciales y de anécdotas de campamento, así como en la ausencia de todo rasgo erudito”,¹⁵ por lo que habría que pensar que el *Poema* representaría “el tránsito del primitivo cantar de gesta al romance histórico y fronterizo”.¹⁶ Es decir, Menéndez Pelayo lo llama alternativamente crónica rimada, poema épico y obra en tránsito del cantar de gesta al romance histórico y fronterizo.

Por su parte, Ten Cate abre el estudio introductorio de su edición de la siguiente manera: “Para establecer el texto de la presente edición nos hemos servido de dos manuscritos de la *Crónica Rimada de Alfonso XI*”.¹⁷ Y unas líneas más abajo: “sabemos que la ‘Crónica rimada de Alfonso XI’ la encontró en Granada D. Diego Hurtado de Mendoza”¹⁸, denominación que seguirá usando en su estudio. Juan Victorio, el tercer editor de la obra, al igual que Ten Cate, no ahonda demasiado en el tema, aunque piensa que se trata de un poema antes que de una crónica rimada,

¹³ M. MENÉNDEZ PELAYO, “La poesía en la Edad Media castellana” (parte I cap. VI), en su *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, pp. 315- 340 (cita de p. 317).

¹⁴ *Ibidem*, p. 318.

¹⁵ *Ibidem*, p. 323.

¹⁶ *Ibidem*, p. 324.

¹⁷ Y. TEN CATE, (ed.), *El Poema de Alfonso XI*, Anejo LXXV de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1956; p. v.

¹⁸ *Ibidem*, p. v.

por ser un texto elaborado artísticamente con pasajes de intenso lirismo, que podría definirse como canción de cruzada, y con una llegada a un público más amplio que una crónica.¹⁹

Como vemos, siguiendo la cita de los principales estudios sobre el *Poema* anteriores al año 1953 así como las tres ediciones, no es Catalán el primero ni el único en llamarlo “crónica rimada”, pero sí el que em-

¹⁹ J. VICTORIO (ed.), *Poema de Alfonso Onceno*, Madrid, Cátedra, 1991 (ver pp.23-25). Si bien, como quedó dicho, el *PAO* no ha gozado de las preferencias de la crítica, en varios estudios que vieron la luz luego de la última edición disponible se hacen referencias a la cuestión del género. Para no extender innecesariamente el artículo bastará con apuntar brevemente, y en nota al pie, las principales opiniones. Deyermund cree que el *Poema* se diseñó, en cierta medida, como respuesta a las acusaciones hechas a Alfonso XI por parte de don Juan Manuel en el *Libro de las tres razones*, y lo clasifica dentro de la historiografía en verso (A. DEYERMOND, “Written by the Victors: Technique and Ideology in Official Historiography in Verse in Late-medieval Spain”, en E. KOOPER, *The medieval chronicle*, VI, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 59-90. Ver especialmente pp. 59-65), aunque más adelante lo describe como una composición a medio camino entre la épica tardía y la crónica, y se pregunta hasta qué punto es posible una narración histórica sostenida en el verso (*Ibidem*, p. 79). Fernández Gallardo cree que la naturaleza literaria del *PAO* es imprecisa, aunque recurre a la retórica de la épica (L. FERNÁNDEZ GALLARDO, “Guerra santa y cruzada en el ciclo cronístico de Alfonso XI”, *En la España Medieval*, 33 (2010), pp. 43-74. Ver pp. 45-46). Y Rodríguez Picavea señala que Alfonso XI es presentado como un héroe de gesta cargado de tintes épicos (E. RODRÍGUEZ-PICAVEA, “Ideología y legitimación del poder en la Castilla del siglo XIV. La imagen regia en el *Poema de Alfonso XI*”, *Medievalismo*, 22, 2012, pp. 185-216; p. 215). María Fernanda Nussbaum también destacó en alguna medida su carácter épico al calificarlo como canto de cruzada (M. F. NUSSBAUM, *Claves del entorno ideológico del Poema de Alfonso XI*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2012. Ver especialmente pp. 86-149). Por su parte, Fernando Gómez Redondo afirmaba en 2012 que el *PAO* “en sí no es más que una larga crónica rimada” y que Rodrigo Yáñez “sirve al monarca como un historiador...” (F. GÓMEZ REDONDO, “Poemas noticieros e historiográficos”, en su *Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero* (Poesía española: antología crítica, dirigida por Francisco Rico), Madrid, Visor de Poesía, 2012, pp. 181-226; p. 207); y agregaba que “el *Poema* sería la primera pieza de esa historiografía en verso tan eficaz para descifrar las claves doctrinales de un tiempo social como ponen de manifiesto las distintas crónicas rimadas compuestas en el último cuarto del siglo XV” (*Ibidem*, p. 209), aunque destacaba también que se sirve de recursos característicos tanto de los cantares de gesta como de los poemas de cuaderna vía (*Ibidem*, p. 208). Y en un estudio de 2016 sobre la métrica medieval, atendiendo más que nada a cuestiones formales, lo deja fuera del grupo de los poemas épicos (F. GÓMEZ REDONDO, “Poesía épica”, en su *Historia de la métrica medieval castellana*, Madrid, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla, 2016, pp. 123- 158) y prefiere enmarcarlo en el de los poemas noticieros o historiográficos, reafirmando su posición anterior (F. GÓMEZ REDONDO, “Poemas noticieros e historiográficos: siglos XIII- XIV”, en su *Historia de la métrica medieval castellana*, Madrid, Cilengua- Fundación San Millán de la Cogolla, 2016, pp. 185- 207).

pieza a usar el marbete de manera sistemática adjudicándolo a un programa bien concreto diseñado por el poeta: “el poema versifica, párrafo tras párrafo, el texto cronístico, porque el propósito de su autor es esencialmente ése: poner en metro, lo más literalmente posible, la *Crónica de Alfonso XI*, haciendo así una crónica rimada”.²⁰ Y aún agregará inmediatamente: “Es, por tanto, el autor del *Poema de Alfonso XI* un precursor de los rimadores de crónicas de mediados del siglo XVI”.²¹

Y después ya no importó que más adelante, y en el mismo libro, señalara la relación con sus modelos de clerecía o los elementos de jularía que el *Poema* aprovecha o que hacia el final del estudio asegurara que Rodrigo Yáñez convirtió “la historia del reinado en ‘Gesta’ de Alfonso XI [...] y gesta es, en efecto, este poema del rey Alfonso, aunque deba poco a la épica popular y mucho más a la tradición de clerecía...”²², dejando entrever la misma ambigüedad clasificatoria que críticos anteriores, ni que a partir de un estudio más profundo hubiera negado posteriormente todo vínculo ideológico, político e incluso argumental entre la obra en verso y la *Crónica de Alfonso Onceno*,²³ o que directamente hubiese hecho a un lado la relación entre ellos para centrarse en la conexión que había entre el *Poema* y la *Gran Crónica* ni menos todavía que su última propuesta fuera que la *Gran Crónica* prosificaba los versos y no a la inversa: la suerte del *Poema* ya estaba echada. No sólo sería difícil se-

²⁰ D. CATALÁN, *Poema de Alfonso XI: fuentes, dialecto, estilo*, p. 17.

²¹ *Ibidem*. Y sumaba firmemente: “Dado que se trataba de una crónica rimada sobre hechos contemporáneos del poeta, debía, ante todo, atenerse a la verdad histórica y no podía dejar vagar libremente la imaginación. Por ello los vuelos creadores de Rodrigo Yáñez, basados en inspiraciones ajenas al relato cronístico, no son muy abundantes...” (D. CATALÁN, *op. cit.*, p. 58). El mismo Menéndez Pidal había negado la relación con los cantares de gesta que reclamaba Menéndez Pelayo y había afirmado para la obra “un propósito biográfico e historial” (R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas romances*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 298). No era para Menéndez Pidal un paso intermedio entre gestas y romances, sino una obra que versificaba la crónica particular de Alfonso XI (*Ibidem*, p. 299). Con esta afirmación, agregada en la versión corregida de 1957 de su *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, incluye Menéndez Pidal la hipótesis de Catalán, que obviamente faltaba en 1924 (p 383 y ss), y que más tarde será desechada por el mismo Catalán.

²² D. CATALÁN, *Poema de Alfonso XI: fuentes, dialecto, estilo*, p. 143.

²³ D. CATALÁN, *Gran Crónica de Alfonso XI*, p. 163 y p. 170.

pararla del mote “crónica rimada”, sino que el estigma de la ambigüedad clasificatoria perseguiría a los críticos que en adelante se dedicaran al tema (casi todos, en algún momento, nos contradijimos o naufragamos en la incertidumbre a la hora de adscribir la obra a una tradición).²⁴

Tal vez sea Mercedes Vaquero quien haya dado nuevo impulso al estudio del género llamado “crónicas rimadas” en el ámbito castellano con un artículo sobre el tema titulado “Contexto literario de las crónicas rimadas medievales” publicado en la revista *Dispositio* en 1985. Allí Vaquero hace una serie de afirmaciones que me interesa retomar para tratar de evaluar el caso específico del *Poema de Alfonso Onceno*, en tanto el artículo, de carácter más general, se ocupa de estudiar el surgimiento de las crónicas rimadas tanto en Francia como en España y de evaluar sus proyecciones en el siglo XV, por lo que la prudencia, debida al hecho de no contar con un conocimiento profundo de un contexto literario temporal y espacialmente tan amplio como el que muestra la erudita española, me lleva a ceñirme a una serie de observaciones que atañen principal, aunque no únicamente, a mi objeto de estudio.

Relevo a continuación varios de los postulados de Vaquero que conciernen a este artículo: 1) En Francia, durante el siglo XII, cambia el gusto del público en relación con los viejos cantares de gesta que comienzan a percibirse como desmesurados y aparecen las “crónicas rimadas”, esto es, narraciones compuestas en verso de hechos reales no remotos (que perviven en la memoria del autor y del público) o biografías de personajes contemporáneos.²⁵ 2) La mayoría de las crónicas rimadas evidencian una

²⁴ Advierto al preparar este estudio que yo misma luego de insistir en un trabajo de 2013 en que el *PAO* es un poema épico, participo de la siguiente afirmación en otro trabajo conjunto del 2017: “el *Poema* complementa en el campo de la escritura historiográfica en verso (llámese «crónica rimada» o «poema de cruzada») el despliegue simbólico llevado a cabo en el ceremonial de la Coronación, etc.” (E. JANIN, M. SOLER BISTUÉ y C. ZUBILLAGA, “Lo sobrenatural en el *Poema de Alfonso XI*”, en J.C. RIBEIRO MIRANDA (ed.), *En Doiro antr’o Porto e Gaia: estudos de literatura medieval ibérica*, Porto, Estratégias criativas, 2017, pp. 577- 586). En tal caso, los puntos de vista diversos de los que éramos autores de la comunicación, no bien armonizados en la versión final, irónica o trágicamente, me suman a la lista de críticos que vacilan a la hora de adscribir el *Poema* a un género contribuyendo así a la confusión general.

²⁵ M. VAQUERO, *op. cit.*, ver pp. 48- 49.

consciente imitación de los cantares de gesta y emplean las mismas formas métricas que los cantares de gesta y los *romans* (tiradas de alejandrinos y versos decasílabos).²⁶ 3) La motivación para la escritura de estas crónicas rimadas puede haber sido a) la iniciativa real o monacal con una circulación en un ámbito reducido, esto es, en la corte o entre los visitantes de un monasterio o b) la necesidad de informar a un público popular acerca de una causa nacional que se buscaba exaltar para que ese público se sintiera parte de la empresa relatada.²⁷ 4) El contexto literario español en el siglo XIII es muy similar al francés del siglo anterior, afirmación que la lleva a concluir:

“si ahora uno se pregunta por el papel que los cantares de gesta tenían en la península ibérica en el siglo XIII, creo que encontrará la misma respuesta que lo sucedido con las Chansons de geste a partir de la primera mitad del siglo XII. Es decir, que a pesar de que se debían de seguir difundiendo, es obvio que habían entrado en cierta decadencia”.²⁸

5) El Cid del *Cantar de Mio Cid* es para Vaquero el modelo de héroe de la Reconquista, con fecha de composición entre finales del siglo XII y principios del XIII. En el *Poema de Fernán González* la causa de la Reconquista comienza a difuminarse en favor de la prevalencia de la causa de exaltación del monasterio de Arlanza (cambio que mostraría que los cantares están perdiendo su función primigenia). El eslabón final de esta cadena o gradiente de decadencia sería la desmesurada historia de *Moçedades de Rodrigo* del siglo XIV, que denuncia una monarquía débil. Pero, durante el reinado de Alfonso XI se consolida la monarquía y se da nuevamente empuje a la Reconquista que contribuye al surgimiento de obras similares a las historias rimadas francesas sobre las cruzadas.²⁹ Por lo que tanto estas historias como el *Poema de Alfonso XI* pueden pensarse como

²⁶ *Ibidem*, p. 51.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*, p. 56.

²⁹ *Ibidem* p. 58.

“una respuesta o reacción a la desmesura que los cantares de gesta de la época estaban adquiriendo”.³⁰

En relación con estas afirmaciones son varias las reflexiones que podrían hacerse y las dudas que pueden plantearse: 1) El hecho de presentar estas “crónicas rimadas” como emanadas de acontecimientos reales y muy pegadas a los hechos no parece diferir demasiado de la discusión acerca del carácter ficcional o noticiero del *Cantar de Mio Cid*, por ejemplo. Si bien se abandona para este caso la discusión acerca del origen oral o escrito puesto que el origen del *Poema de Alfonso Onceno*, como iniciador de este género en la península, es claramente escrito (lo mismo que el de los sucesores del género que se postulan), se insiste en el carácter verista o pegado a los hechos de estas obras que no son cantares de gesta, pero se les parecen mucho.³¹ 2) Antes de adscribir genéricamente una obra es indispensable dar una discusión acerca de lo que entendemos por género y luego otra discusión acerca de las características propias del género a tratar, sobre todo si se postula la aparición de un nuevo género que “reacciona” contra uno anterior. 3) Vincular estas nuevas composiciones a los intereses de algún monasterio/corte regia o a la necesidad de aglutinar al pueblo en favor de una causa nacional mediante la exaltación de unos intereses comunes nos remite también a la discusión entre individualistas y neotradicionalistas acerca de los objetivos propagandísticos o de cohesión social de los cantares de gesta. 4) Derivar conclusiones extraídas del ámbito francés al castellano acerca del entorno que habría dado origen a este nuevo género y del papel que jugaban los cantares de gesta como una obviedad tal vez no sea el modo más convincente de fortalecer una hipótesis. 5) El corpus de cantares de gesta castellanos es muy reducido como para poder concluir en resultados certeros en cuanto a su desarrollo.

No es el lugar apropiado ni el espacio sería el suficiente para intentar una discusión acerca de los “géneros literarios”; la bibliografía al respecto es copiosa y las voces en el debate son heterogéneas. Sin embargo,

³⁰ *Ibidem*, p. 59.

³¹ Cabe recordar aquí que el carácter verista fue atribuido al *Cantar de Mio Cid* por Menéndez Pidal, entre otros.

y por citar el aporte de un medievalista, debemos recordar que Brémond, luego de advertir acerca del sesgo casi intuitivo con que los estudiosos de la literatura abordamos las discusiones acerca del “género” de una obra, dando por sentado, en ocasiones, que todos partimos de una definición consensuada y que el debate más que nada se centra en si una obra pertenece o no a tal o cual género de acuerdo a sus características, y como un paso anterior a la problematización de la noción misma de “género literario”, intenta una definición sencilla (pues no es su finalidad en el estudio al que referimos hablar de los géneros literarios, sino de un género en particular), que creo pertinente recordar:

“un conjunto virtual de obras con una finalidad artística, en general escritas, que pueden ser reagrupadas en una misma clase y designadas con un mismo nombre porque presentan un cierto número de rasgos distintivos en común, tanto a nivel temático y formal, como en cuanto a los usos institucionales”.³²

Pero observa que esta definición esquemática es fácil de aplicar, por ejemplo, a la fábula de tipo esópica, en tanto no es complicado evaluar los tres elementos contenidos en esta definición sencilla, pero la tarea se vuelve irremediabilmente trabajosa cuando uno pretende definir un género mucho más inestable como el *roman*, caso bastante cercano, en cuanto a su dificultad taxonómica, al de la poesía épica medieval.³³ Ardua tarea es definir cuáles son los rasgos esenciales de la poesía épica medieval, y cuáles de esos rasgos separan el cantar de gesta de la épica culta (si es que esta división existe de manera tajante). ¿Lo culto se define desde el punto de vista de la recepción o de la producción? Si se define en la instancia de producción ¿pesan más los recursos formales o los de con-

³² C. BRÉMOND, “L’ *exemplum* médiéval est-il un genre littéraire?”, en J. BERLIOZ y M. A. POLO DE BEAULIEU (ed.), *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, París, Honoré Champion éditeur, 1998, pp. 21-28. Cita de p. 23, traducción mía.

³³ Admitimos que toda esta discusión que parece tan compleja no deja de ser, sin embargo, una simplificación, porque una verdadera discusión acerca de los géneros literarios medievales implicaría preguntarnos qué entendemos por poesía épica, qué por historiografía, pero también qué se entendía en la Edad Media a nivel de producción y recepción por cada uno de estos géneros.

tenido? ¿Importa que el verso sea isosilábico o anisosilábico? Y si el verso es isosilábico, ¿es más culto el verso de 14 sílabas que el de 8? ¿A nivel del contenido las remisiones a las fuentes, históricas o literarias o en latín, o el enciclopedismo, podrían tomarse como una marca divisoria que haría merecedoras de la etiqueta de “cultas” a las obras que apelan a tales recursos y que dejaría en el campo de lo “popular” a las que no echan mano de semejantes procedimientos? ¿Es necesario hilar tan fino hasta que casi haya tantos géneros como obras?

Haríamos bien en recordar, en este sentido, la advertencia que Todorov planteaba en el primer capítulo de su introducción a la literatura fantástica (“Los géneros literarios”) donde señalaba que lo que vuelve a una obra parte de un género es una serie de rasgos en común (podríamos agregar retomando a Brémond: formales, de contenido e institucionales), pero igualmente relevante es que nunca esa obra es igual a otra.³⁴ Y lo mismo explicaba Jauss en un trabajo más específico sobre géneros literarios medievales cuando señalaba que el hecho de que una obra superara las expectativas no implicaba un corte total con sus precedentes, porque para que una obra supere las expectativas debe incluir informaciones previas (orientación de la expectativa) útiles para medir la originalidad dentro del género al que pertenece;³⁵ y señalaba además que la constitución de un género determinado debe ser evaluada tanto sincrónica como diacrónicamente (en términos de variantes e invariantes) para no caer en la abstracción lógica del concepto clásico de “géneros”.³⁶

Lo importante, entonces, es no perder de vista que las diferencias que una obra de un género presenta en relación con sus antecesoras no son siempre suficientes como para excluirla del género, sobre todo si tenemos en cuenta que la originalidad es un valor apreciable para el público.

³⁴ T. TODOROV, “Los géneros literarios”, en su *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia editora, 1981 (Traducción de Silvia Delpy, primera edición 1970), pp. 3-17. Ver principalmente pp. 5 y 6.

³⁵ H. R. JAUSS, “Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters”, in H. R. JAUSS und E. KÖHLER (hrsg.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Vol. I. Heidelberg: Carl Winter- Universitätsverlag, 1972, pp. 107-138; ver p. 110.

³⁶ *Ibidem*, p. 112.

Es decir, si vemos que en el *Poema de Alfonso Onceno*, supuesto iniciador del nuevo género de las crónicas rimadas, hay una consciente imitación de los cantares de gesta³⁷ que se evidencia en su proximidad en cuanto a mensaje, contenido y forma,³⁸ y, además, su motivación, como ya se dijo, tiene que ver con las dos posibles motivaciones que postulaban individualistas y neotradicionalistas para los cantares de gesta ¿podrá ser el *Poema de Alfonso Onceno* un cantar de gesta? o para ser menos tajantes ¿podrá ser, al menos, un poema épico que copia temas, formas, usos institucionales y al mismo tiempo presenta una serie de innovaciones que aportan originalidad y lo vuelven una obra única?³⁹

La reacción contra la desmesura que los cantares de gesta estaban adquiriendo habría comenzado, para Vaquero, en Castilla en el siglo XIII, un siglo después que en Francia.⁴⁰ ¿Podría pensarse, entonces, que el *Can-*

³⁷ M. VAQUERO, *op. cit.*, p. 51.

³⁸ *Ibidem* p. 48.

³⁹ Hay aquí un nuevo problema que consiste en la elaboración de una definición consensuada sobre género épico, pues la proliferación de definiciones complica la tarea de adscripción de una obra al género o su exclusión. Una definición muy estricta puede dejar fuera del género tanto al PAO como al CMC. Una muy amplia puede incluir obras muy disímiles. Por esta razón, en este estudio, antes que evaluar el PAO a partir de una definición más o menos amplia, preferiré, como se verá luego, hacerlo mediante el cotejo de “elementos dominantes” en el sentido propuesto por Tinianov (I. TINIANOV, “Sobre la evolución literaria” en T. TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI (primera edición 1965, Traducción de Ana María Nethol), 2004, pp. 89-101; p. 97) que, siguiendo esta vez la propuesta de Brémond, podrían estar constituidos por unos temas, unas formas y unas funciones que los críticos en la actualidad advertimos como inherentes al género épico medieval. Aunque no es el camino que elegiré en este trabajo, no obstante no debo dejar de señalar que también podría enfocarse el problema a partir de la idea de “contienda de prácticas discursivas” según la propuesta de Funes (L. FUNES, “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, en su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, pp. 109- 125; ver principalmente pp. 109-111), que afirma que “Fenómenos tan estudiados por la crítica y la teoría literarias como la relación entre centro y periferia, géneros consagrados y géneros menores pueden entenderse desde esta nueva perspectiva como una reproducción de dicha contienda en el interior de una misma práctica discursiva” (*Ibidem*, p. 110).

⁴⁰ M. VAQUERO, *op. cit.*, p. 56. Sin embargo, según Pedro Cátedra, en lo que hace a una épica nacional, circularon en parte y de forma oral durante el siglo XV materiales de ciertos ciclos épicos, lo cual queda registrado en la historiografía en prosa. Y también recuerda que “algunos textos de nuestros ciclos épicos, como la refundición del *Poema de Fernán González*, se conservan

tar de Mío Cid, obra del siglo XIII, tan renuente a la desmesura y, al decir de algunos estudiosos, con un componente alto de verismo, es parte ya de este nuevo género? ¿La falta de desmesura, la cercanía en algunos episodios a los hechos históricos y la celebración del espíritu de Reconquista no acercan al *CMC* y al *PAO*?⁴¹

Insisto, el corpus con el que Vaquero ilustra el supuesto desarrollo de la épica en Castilla es muy pequeño y presenta algunos problemas: contiene solo 4 obras ubicadas convenientemente en una cronología y se convierte a cada una de ellas en único representante de una fase de la evolución. Pero, si bien el segundo y tercer representante (*PFG* y *MR*) son bien diferentes del primero (*CMC*); resulta ser que el primero (*CMC*) y el último (*PAO*) tienen puntos de contacto de primera importancia para la definición del nuevo género. Por otra parte, Mercedes Vaquero sugiere la posibilidad de que la composición de *CMC* pueda situarse a finales del siglo XII,⁴² fecha prácticamente descartada por la crítica especializada que le permite ubicar el cantar como primer eslabón de esta cadena, bien diferenciado del segundo (*PFG*) y lejos del origen del surgimiento del nuevo género.⁴³ El corpus de prueba no solo presenta problemas diacrónicos, sino también sincrónicos. Pues, acompañan al *PAO*, como parte del grupo de obras que prueban el nacimiento de este género en la Península Ibérica, solo una composición de 56 versos, de la primera mitad del

en manuscritos copiados durante el siglo XV, alguno muy tardío, que testimonian el interés por este texto, acaso por razones no sólo históricas sino también métricas” (P. CÁTEDRA, *op. cit.*, 132).

⁴¹ Curiosamente, en un estudio de 2017 en el que retoma afirmaciones ya apuntadas en 2015, Vaquero (que en 1985 proponía al *Cantar de Cid* como obra inicial, entre las conservadas, del género de los cantares de gesta en Castilla) califica al *CMC* como una reacción frente a la tradición épica que al mismo tiempo dialoga con esa tradición (M. VAQUERO, “The *Poema de Mío Cid* and the canon of the spanish epic revisited”, en I. ZADERENKO y A. MONTANER (eds), *A Companion To The Poema de Mío Cid*, Leiden- Boston, Brill, 2017, pp. 379- 411; p. 395), por lo que le niega rotundamente el carácter de cantar modelo o de obra representativa de la épica española; otorgándole, a nuestro entender, un estatuto no muy diferente del que le otorgaba al *PAO* en 1985.

⁴² M. VAQUERO, *op. cit.*, p.57.

⁴³ Iauss, en el citado trabajo, ya advertía acerca de la concepción substancialista que hay detrás de la teoría de los géneros que intenta adaptar la historia de los géneros al esquema evolucionista del ascenso, apogeo y decadencia, y propone pensar estas manifestaciones históricas en términos de continuidad, donde no hay evolución sino variabilidad (IAUSS, *op. cit.*, p. 7).

siglo XIII, donde el poeta portugués Afonso Lopes de Bayam parodia un cantar de gesta francés⁴⁴ y los 40 versos que han sobrevivido del poema de la Batalla del Salado del portugués Afonso Giraldes.⁴⁵

Sobre este último punto ha llamado la atención de manera general Oesterreicher al advertir acerca del proceso de autonomización y posterior recontextualización al que se somete inevitablemente al texto medieval para su estudio, sobre todo porque la investigación diacrónica de una obra medieval choca generalmente con el problema de la falta de documentación, lo que impacta a su vez en el estudio de los cambios históricos, y propone para tal estudio el concepto de espacio comunicativo.⁴⁶ Esto quiere decir que a pesar de la falta de datos suficientes para una interpretación certera podemos intentar reconstruir ese evento originario.⁴⁷ Vaquero, en 1985, lo hace de una manera con la que apunté ciertas discrepancias. Intentaré recoger en lo que resta del artículo otra serie de datos que permitan formular otra propuesta acerca del lugar que corresponde al *Poema de Afonso Onceno* en un determinado espacio comunicativo.

Ahora bien, si consideramos, además de lo dicho, que en el *PAO* hay una voluntad manifiesta de eliminar la desmesura para volver a exaltar la causa nacional, más que en un género nuevo, idea que habían propuesto muy vagamente tanto Menéndez Pelayo como Catalán y que retoma Va-

⁴⁴ M. VAQUERO, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁶ “Mi punto de partida es el concepto de espacio comunicativo, en el que las tradiciones discursivas funcionan en virtud de situaciones comunicativas determinadas históricamente. Todo discurso individual guiado por determinados modelos discursivos –los géneros o las tradiciones discursivas– se constituye en el marco de una serie de constelaciones comunicativas que controlan los rasgos específicos de cada discurso y las posibles modalidades de su producción y recepción” (W. OESTERREICHER, “La ‘recontextualización’ de los géneros medievales como tarea hermenéutica”, en D. JACOB y J. KABATEC (eds.), *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp.199-231;p. 210).

⁴⁷ “Al proceso de reconstrucción de las operaciones semióticas del texto, por parte del observador, lo voy a llamar recontextualización. En muchos casos este trabajo hermenéutico de la recontextualización del texto equivale exactamente a una *reescenificación* del texto, es decir, una reconstrucción de la *performance* del texto. Como no podemos nunca acceder al evento comunicativo auténtico, hay que insistir en el hecho de que el concepto de *evento comunicativo originario* debe ser entendido estrictamente en un sentido ‘regulativo’.” (*Ibidem*, p. 212).

quero de manera más concienzuda y sistemática,⁴⁸ podríamos pensar en un repliegue conservador que intenta volver a recrear el espíritu de los viejos cantares y de emparentar su empresa de lucha contra el infiel con la de poemas épicos anteriores. Hipótesis que, por otra parte, encaja mejor con los acertados postulados anteriores de la misma Mercedes Vaquero.

En su magnífico libro sobre el *Poema del Alfonso Onceno*, tan necesario como poco accesible,⁴⁹ Mercedes Vaquero postulaba:

“Aunque en España no hubo una edad heroica tan bien delineada como en otros países, creo que sí existió del siglo X al XI y también, aunque de manera distinta, del siglo XII al XV, época en que surge un diferente tipo de épica, como por ejemplo, el *Poema de Alfonso XI*”.⁵⁰

Y agregará más adelante:

“aunque hasta el presente solo hay base suficiente para asegurar que la verdadera edad heroica española va únicamente del siglo X al XI, creo que los acontecimientos del reinado de Alfonso XI se podrían considerar como una etapa aparte de la edad heroica española, ya que la labor reconquistadora de este monarca sí inspiró una épica contemporánea. Como ya dije, esta épica está marcada por un fuerte espíritu de cruzada, el cual sirve para que toda la comunidad se identifique en contra de un enemigo común, el islam”.⁵¹

⁴⁸ En el caso de Menéndez Pelayo como “tránsito del primitivo cantar de gesta al romance histórico y fronterizo” (M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 324), en el caso de Catalán cuando describe al autor del *PAO* como “un precursor de los rimadores de crónicas de mediados del siglo XVI” (D. CATALÁN 1953, *op. cit.*, p. 17).

⁴⁹ Es realmente de lamentar que un libro tan valioso y con tantos hallazgos de peso para el estudio del *PAO* no cuente con una edición de mayor circulación. Desde principios de 1950 y hasta principios de los 2000 la crítica del *PAO* cae en una especie de agujero negro inexplicable, pues, al margen de los pocos trabajos de Catalán, el único estudio de envergadura que se le dedica es el de Vaquero, de difícil acceso.

⁵⁰ M. VAQUERO, *El “Poema de Alfonso XI”: ¿crónica rimada o épica?*, p. 262.

⁵¹ *Ibidem*, p. 267.

En 1984 Vaquero consideraba que el *PAO* era una de las últimas obras épicas extensas de la Edad Media española⁵² y que al catalogarlo como crónica rimada se había desatendido su carácter literario,⁵³ pues

“Yáñez no se dedica simplemente a rimar los sucesos del reinado de Alfonso XI, sino que hace una reconstrucción poética de dicha realidad. Sin tergiversar los hechos históricos Rodrigo Yáñez echa mano de toda una serie de recursos literarios comunes a todos los cantares de gesta”.⁵⁴

Y creo que aquí está el nudo de todo. No hace falta pensar en un nuevo género (o, más precisamente, no hace falta pensar que el *PAO* sea el iniciador de ese nuevo género, dado que este artículo no pretende negar la existencia de crónicas rimadas), sino que basta con poner en el centro del análisis la idea de una nueva etapa heroica con un poema que la celebra, como tan brillantemente había sugerido ya Vaquero en 1984, cuyo toque distintivo sería la contemporaneidad, en tanto la distancia épica, indispensable para adaptar el material histórico a esquemas míticos, no debe necesariamente sostenerse en una lejanía temporal.⁵⁵ En este sentido, podemos recordar lo señalado por Todorov en “El origen de los géneros” (1978), donde hacía notar que una sociedad elige y codifica aquello que se corresponde con su ideología; razón por la que “la existencia de ciertos géneros en una sociedad, su ausencia en otra, son reveladoras de esta ideología”.⁵⁶ Esto quiere decir, según Todorov, que no es casual que la epopeya, que propone un héroe colectivo, sea posible en una época, mientras que la novela y su héroe individual sean objeto de producción y consumo

⁵² *Ibidem*, p. 1.

⁵³ *Ibidem*, p. 10

⁵⁴ *Ibidem*, p. 153. Y más adelante agrega “la selección y reducción del material (...), el montaje de tópicos literarios y sobre todo la forma de narrar hacen que el texto sea reconocido como obra épica” (M. VAQUERO, *ibidem*, p.178). Y al inicio del capítulo IV Vaquero resume todas las razones por las que el *PAO* debe considerarse una obra épica (M. VAQUERO, *ibidem*, p. 256).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 256.

⁵⁶ T. TODOROV, “El origen de los géneros”, en su *Los géneros del discurso*, Buenos Aires, Waldhuter, 2012, (traducción de Víctor Goldstein, primera edición 1978), pp. 57-80; cita de p. 67.

de otra. Desde este punto de vista tampoco es difícil concluir en que el *PAO* es un poema épico. La sociedad en que se compone, en guerra contra el infiel, necesitaba una obra épica que celebrara las hazañas del rey y los nobles que peleaban contra ese enemigo de la cristiandad y que promoviera esa lucha como deber universal del cristiano.

Afirmaba con razón Vaquero en 1984 que el *PAO* es una de las últimas obras épicas de la Edad Media española⁵⁷ y, aunque su fidelidad a los hechos históricos hizo que se la confundiera con una crónica rimada,⁵⁸ sigue de cerca los patrones clásicos de los poemas épicos y se enmarca en esa tradición literaria⁵⁹ sin inspiración en obras cronísticas.⁶⁰ El autor no es un rimador de la historia, sino un reconstructor de la historia que se sirve de tópicos literarios para concretar su labor.⁶¹ Al igual que en otras obras del género épico estamos ante un poema largo, de carácter narrativo, en el que las cualidades del héroe se aprecian en su forma de actuar y expresarse directamente ante el público en forma semidramática.⁶² Además de influencia de la literatura artúrica podemos identificar en el *Poema* préstamos del *Libro de Alexandre* y del *Poema de Fernán González*, y constantes comparaciones con héroes legendarios de la literatura.⁶³ Se trata, como en otros poemas épicos, de la historia de un rey inicialmente joven en camino de aprender lo que necesita para ser héroe guiado por un destino providencial que inicia con una injusticia que debe reparar⁶⁴ y cuyo objetivo final es la reconquista.⁶⁵ El ideal de *fortitudo et sapientia*, en el que no puede faltar algún tinte de cólera, que debe encarnar en todo héroe épico se hace presente también en el *PAO*. Y para concluir con la exposición sucinta de los postulados de Vaquero, debemos señalar que en su libro de 1984 también discute en detalle y con acierto la irregulari-

⁵⁷ M. VAQUERO, *ibidem*, p.1.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 108.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 63-64.

⁶¹ *Ibidem*, p. 153.

⁶² *Ibidem*, p. 178.

⁶³ *Ibidem*, p. 133-134.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 159.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 121-122.

dad métrica como condición excluyente para que un poema narrativo con las características señaladas sea considerado épico y popular.⁶⁶

A esta lista de razones deben sumarse otras que fácilmente pueden relevarse mediante el estudio del *Poema* en relación con intertextos épicos, populares o cultos, pertenecientes al ámbito de la Castilla medieval y que también formarían parte del cuerpo de tópicos o elementos dominantes del género épico. Desde una visión gruesa, ya a nivel estructural puede advertirse una relación clara con otros textos del género: la posibilidad de pensar el *Poema* como organizado, de acuerdo a los patrones épicos, en dos movimientos o dos misiones, que consisten en enfrentar sucesivamente un enemigo interno y otro externo, es una tema a estudiar con mayor profundidad, pero puede visualizarse incluso en una lectura superficial.

Y a partir de un cotejo más detenido del *PAO* con obras como el *Cantar de Cid*, el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González* e incluso, a veces, *Mocedades de Rodrigo* puedo probar que se echa mano en muchas ocasiones a los mismos tópicos o que hay elementos dominantes en el género presentes en todos ellos: 1) la construcción de un héroe poseedor de un cuerpo de virtudes tanto morales como guerreras, y en ocasiones políticas, es similar. 2) Otro caso que se replica es la situación inicial vergonzante para el héroe que se revierte y se vuelve expansión a través de la conquista, lo que permite advertir la existencia de un mandato épico en ese sentido: se comprueba en el *Cid*, que parte pobre y humillado al exilio como punto inicial de un camino que lo llevará a ser señor de Valencia; en el *Alexandre*, cuyo héroe a los doce años con-

⁶⁶ *Ibidem*, ver principalmente pp. 308- 314. Hay además una serie de motivos específicos ligados a las batallas que, según Vaquero, deben sumarse a esta lista: 1) Esperar el amanecer para comenzar la batalla (p. 211), 2) orar antes de ir a la batalla (p. 214), 3) presencia de arengas al ejército (p. 222), 4) lista de caballeros que participan en la batalla (p. 227). Y pueden agregarse incluso razones de índole historiográfica como las que aporta la historiadora Recuero Lista que se inclina por clasificar el *Poema* como un canto de cruzada y desestima la posibilidad de pensarlo como una crónica del reinado por la ausencia de temas relevantes como la labor legislativa y las transformaciones tributarias que llevó adelante Alfonso XI (A. RECUERO LISTA, *El reinado de Alfonso XI de Castilla (1312-1350)*, Tesis doctoral, Repositorio UAM <https://repositorio.uam.es/handle/10486/674742>, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2016; p. 808).

sigue darse cuenta de la situación desventajosa de su pueblo, que rinde tributos a Darío, y a partir de allí inicia su expansión; en el *Poema de Fernán González*, que presenta una Castilla pobre y de poca valía que cambia su destino, y en el *PAO*, que inicia con la opresión que ejercen sobre el reino los tutores y los poderosos, a quienes Alfonso va a poner a sus órdenes para avanzar sobre el enemigo externo. El mandato de expansión a través de la conquista o la Reconquista se impone como un modelo y/o como propaganda 3) La importancia del honor (como valoración personal), de la honra (como valoración social) y de la fama (como perdurabilidad del buen nombre en el tiempo y en la memoria de la comunidad), se evidencia en estos textos y aparece con claridad en el *PAO*, donde además se relaciona con la búsqueda de gloria, lo que implica que la honra y la fama se ganan en favor de Dios y la causa cristiana, razón que hace que esa fama no sea solamente un bien superfluo 4) Otro tópico común es la aparición moderada de elementos sobrenaturales (no maravillosos) como marca de la predilección divina. Es decir, favores de Dios (como milagros, intervenciones de santos, sueños premonitorios, revelaciones proféticas, etc.) que indican que, justamente, Dios apoya al héroe y la causa que el héroe impulsa, de modo que la empresa bélica adquiere una dimensión sagrada que identifica la voluntad del héroe con la voluntad de Dios. 5) Puede citarse, como otro de los tantos rasgos compartidos, la actitud de rechazo hacia el descanso en general, aunque fundamentalmente se subraya como absolutamente impropio en tiempos de guerra, como característica inherente a los héroes épicos que, por supuesto, se advierte en el diseño del personaje del Alfonso XI que nos presenta el *PAO*. Parte de la superioridad de estos protagonistas en relación con el resto de los mortales reside en el hecho de que no disfrutaban del descanso, pues mientras el resto duerme o se da el lujo del ocio ellos planifican acciones políticas o bélicas para velar por sus súbditos, lo cual los convierte, al mismo tiempo, en paradigmas a imitar y ejemplos justificativos de la clase de los guerreros, que sostiene sus privilegios en el ejercicio del mes-ter de la defensa de las otras dos clases.

Finalmente, es preciso destacar dos aspectos del *PAO*, uno aspecto formal y otro de contenido, tendientes a reforzar la hipótesis de que esta-

Estudios de Historia de España, XXI/1-2 (2019), pp. 9-34

mos frente a una obra épica. El primero tiene que ver con el hecho de que una de las supuestas pruebas de que el *PAO* es una crónica rimada es su rechazo por la desmesura. Y en este sentido cabe aclarar que, si bien es cierto que en el *Poema de Alfonso Onceno* se evita la desmesura fabulosa para la construcción del héroe y los hechos heroicos como recurso literario (que igualmente es algo que también puede predicarse del *Poema de Mio Cid*), lo que advertimos es que se apuesta en su lugar a otro recurso literario, que es el de la notación tendenciosa de datos históricos, que de todas formas aleja el relato poético de la verdad histórica (o al menos de la verdad transmitida en las crónicas), pero se muestra respetuoso de la verosimilitud. Como ejemplo de esto podemos referir las conclusiones extraídas a partir del cotejo del episodio de la muerte de don Juan el Tuerto en el *PAO* y en la *Gran Crónica*, pues allí visibilizamos que en aquellos lugares donde el *Poema* difiere bastante de la crónica se busca diseñar la figura de Alfonso como héroe épico. Hay bajezas o aristas pragmáticas en cuanto a la decisión de asesinar al noble enemigo que en la crónica se exponen o se sugieren como impuestas o justificadas por necesidades políticas y que en el *PAO* se distorsionan o se ocultan en la búsqueda de delinear un perfil heroico. Esto está en consonancia con la característica de contemporaneidad del *PAO* en relación con los acontecimientos narrados que trae como consecuencia el hecho de que la distancia épica no pueda sostenerse en una distancia temporal entre el evento y la narración del evento, sino que deba reconfigurarse a partir, por ejemplo, del reemplazo del recurso de alteración de la realidad histórica (llámese a esto desmesura fabulosa, falta de verismo, etc.) por un proceso más sutil de distorsión que opera en el nivel de la interpretación del hecho histórico más que en la veracidad del hecho en sí.

El segundo aspecto tiene que ver con el relevamiento de ciertas marcas de oralidad y escritura que parecen ir mejor con la idea de producir una obra de arte escrita para actuación oral o recitado que con la de redactar una crónica, aunque sea en verso. El *PAO* utiliza variados recursos de las producciones épicas orales para circular con eficacia en el circuito de la difusión y recepción oral. Prueba de ello es el uso abundante de ciertos

deícticos, de apelaciones al público o del nosotros inclusivo, que busca generar empatía entre el recitador y el receptor a fin de crear la ilusión de que el relato se va construyendo *in situ* y de manera colectiva (“Dexemos aqueste loco,/ fablemos de los cristianos” 801 cd), a lo que habría que sumar, entre otras cosas, la escasez de verbos que remiten al acto de leer y la proliferación de verbos que denotan oralidad como hablar, decir y oír.⁶⁷

Como podemos apreciar en estos pocos ejemplos citados en el párrafo anterior, hay abundancia de recursos de difusión oral que dan cuenta de que el *Poema* se pensó para circular en la oralidad, aunque al mismo tiempo el poeta hace referencia a su poema llamándolo “literatura” (en el verso b de la estrofa 2024 leemos “así como oiredes en esta letradura”), y utiliza ese término con un significado que parece mucho más específico que en otros textos, pues acá es sinónimo de poema.⁶⁸ Pero, lo importante del caso es que de dicha referencia se desprende una especificación que busca caracterizar la obra, pues es sinónimo de poema escrito para ser oído, lo que permite sospechar la existencia de una reflexión de ese poeta acerca de su quehacer y acerca de para quién escribe, y cómo va a ser recibido.

Si el autor hubiera querido producir una crónica, la habría escrito (o reescrito); de hecho, eso era lo más lógico y lo más esperable en suelo castellano en la Edad Media, como bien ha explicado Fernández Ordóñez, que ya ha llamado la atención sobre la inclinación por la historiografía, antes que por otro tipo de obras, en ese espacio y en ese tiempo. A punto tal que las crónicas acaparan en la península lugares que ocupaban otros géneros en otras zonas de Europa.⁶⁹ Es decir, el desvío de la norma, en

⁶⁷ Ver E. JANIN, “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 González*”, *Incipit*, XXXII-XXXIII (2012-2013), pp. 191-207.

⁶⁸ Por ejemplo, cuando don Juan Manuel habla en alguna de sus obras de “letradura” se refiere a un cuerpo de saberes escritos más amplio. En el *PAO*, la palabra “letradura”, como expliqué en otro artículo, no intenta dar cuenta de una escritura histórica, sino que implica un hecho literario (E. JANIN, ““Así como oiredes en esta letradura”: el *Poema de Alfonso Onceno* como producción literaria”, en L. FUNES (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur. Anexo. Sección I*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 117-125).

⁶⁹ “Mientras que las escasas obras literarias reconocidas, glosadas por la crítica en miles de páginas, se nos conservan en muy pocos manuscritos o incluso en manuscritos únicos, las bi-
Estudios de Historia de España, XXI/1-2 (2019), pp. 9-34

ese contexto, era un poema, y esa es otra de las razones que permiten pensar en la voluntad de producir un poema épico diferenciado de un formato cronístico. Y aquí vuelvo a insistir en lo señalado más arriba: la sociedad en que se compuso el *PAO* necesitaba una obra épica que celebrara las hazañas del rey y su labor reconquistadora.

Al conversar informalmente, y como filóloga, sobre estos temas con historiadores advierto que el campo disciplinar define en gran medida nuestra mirada sobre los objetos de estudio que compartimos y que las reiteradas recomendaciones acerca de ampliar los modos de abordar los textos medievales no terminan de calar profundamente en nuestra labor. Me sugieren que las marcas de oralidad, la descripción de las batallas, la distorsión de la verdad histórica, y un largo etcétera, no alcanzan para negar que el *PAO* sea historiografía, pues muchas crónicas históricas en prosa echan mano de tales recursos.⁷⁰ Y a la luz de aseveraciones como esa, puede pensarse que la pregunta acerca de si un poema épico, supon- gamos por caso el *PAO*, no debería considerarse historiografía puede perfectamente reemplazarse por la pregunta acerca del estatuto de la

bliotecas rebosan, en cambio, de códices en los que se copiaron las llamadas crónicas, textos a los que apenas se dedican unas líneas en las publicaciones especializadas. El porqué de la popularidad de las crónicas sólo se explica si las consideramos como un fenómeno literario, como textos que fueron capaces de ocupar el lugar que en otros países se reservó a la fabulación, y no sólo como textos exclusivamente historiográficos” (I. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, “La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos. Nuevo panorama”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, N°18-19, 1993, pp. 101-132. Cita de p. 101).

⁷⁰ La afirmación es cierta, pero relativa, pues esas mismas marcas de oralidad que se visualizan tanto en las crónicas como en los poemas son, al mismo tiempo, diferentes. El camino del texto medieval hacia la recepción colectiva es la voz, y eso impacta en la escritura, es por ello que Orduna propone retomar el concepto de ‘oralidad elaborada’ de Koch. Dirá Orduna: “La comprobación de que el discurso narrativo manifiesta su estructura sintáctica primigenia en la lectura en voz alta me llevó a señalar la formulación oral como instrumento imprescindible en la interpretación de un texto medieval.” (G. ORDUNA, “La textualidad oral del discurso narrativo en España e Hispanoamérica (ss. XIV-XVII), en AA.VV., *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*. Buenos Aires, Secrit, 2001, pp. 1-24). No obstante ello, desde Badía Margarit en adelante sabemos que los tipos sintácticos en juego son diferentes y apuntan a diferentes intenciones estilísticas (A. BADÍA MARGARIT, “Dos tipos de lengua, cara a cara”, en AA.VV., *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*. Madrid, Gredos, 1960, pp. 115-139).

historiografía medieval, que por las mismas razones tal vez debería ser considerada literatura, lo que daría lugar a una discusión sin fin. Por ello es necesario no desoír advertencias como las de Aurell acerca del carácter poliédrico de estas obras medievales y de la necesidad de no encerrarse en lecturas que aplanen sus diferentes dimensiones, que deben analizarse con una perspectiva amplia: “como artefacto literario, como narración histórica y como intermediario entre el presente desde el que es articulado y el pasado al que hace referencia”.⁷¹

Las últimas palabras de la cita nos enfrentan también a la realidad de que muchas de las preguntas que nos hacemos, filólogos o historiadores, acerca de los textos medievales son pensables solo desde la perspectiva de una recepción actual de los textos, y seguramente no tendrían el mismo sentido, o directamente no serían posibles, en el horizonte de expectativas de un receptor de la Edad Media, cuando las esferas de la literatura y la historia no estaban tan claramente escindidas, y las fronteras entre oralidad y escritura eran más permeables.

Es por ello que cada una de las particularidades, que he relevado superficialmente, como prueba de la vinculación del *PAO* al grupo de los poemas épicos, más otras que podrían sumarse a esta lista seguramente muy incompleta, ameritan, cada una de ellas, un estudio individual, que en la mayoría de los casos he llevado adelante y en otros no he encarado todavía; pero juntas (y subrayo la palabra “juntas” porque de modo aislado los elementos a veces son comunes a más de un género y por lo tanto no son distintivos) sirven como muestrario más o menos acabado de las muchas características que el *PAO* tiene en común con el corpus de la poesía épica medieval o de lo que hemos dado en llamar de ese modo.

Sin embargo, es claro que otro montón de elementos que quedan indefinidos nos impiden ser categóricos en las afirmaciones que podamos

⁷¹ J. AURELL, “El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos”, *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVI, núm. 224 (septiembre-diciembre 2006), pp. 809-832 (cita de p. 819). Y para el caso específico del reinado de Alfonso XI Arias Guillén señala que las crónicas son un valiosísimo instrumento para estudiar aspectos como el discurso ideológico o las imágenes y representaciones del poder que proyectaban, pero no tanto como fuente de datos históricos (F. ARIAS GUILLÉN, *Guerra y fortalecimiento del poder regio en Castilla. El reinado de Alfonso XI (1312- 1350)*. Madrid, Ministerio de Defensa/ CSIC, 2012. cita de página 48).

hacer. La dificultad a la hora de caracterizar con seguridad el perfil del autor del *PAO*, pero más todavía la dificultad de definir el perfil del o de los autor/es de obras como el *CMC* o *MR*, impacta en la definición del género del *PAO*, pues un autor letrado que compone el poema por escrito desde cero ejerce sobre su obra un control diferente del que puede suponerse en alguien que versifica una crónica o del esperable en una composición de tipo aluvional o producida con el formato de capas de sedimentación.⁷² Como bien alega Tinianov, el estudio del género de una obra no puede darse fuera del sistema con el cual está en correlación.⁷³ Es por eso que al enfrentar el *PAO* a, por ejemplo, *CMC* o *MR*, para definir patrones comunes y desvíos, se nos abren varias posibilidades de análisis. Podemos pensar el *PAO* como una reacción frente a la desmesura de *MR* (u obras similares hoy perdidas) que hace que el principio compositivo se sustente en un retorno a los orígenes propuestos en el *CMC*, si el *CMC* fuera efectivamente una obra de fines del XII o principios del XIII; podemos pensar también que tanto el *CMC* como el *PAO* son una reacción contra el carácter desmesurado que han adquirido los cantares en los siglos XIII y XIV (si pensamos que la composición del *CMC* acepta sedimentos de diferentes etapas) o podemos pensar que el *PAO* inicia otro género diferente que podría llamarse “crónicas rimadas”. Pero para tomar cualquiera de estas decisiones es menester poder hacerlo sobre un corpus sincrónica y diacrónicamente establecido con más solidez. Por lo que, sobre la base de los elementos dominantes que pueden visualizarse en otros poemas narrativos de tono épico y en el *PAO*, creo que solo estamos en condiciones de afirmar que el *PAO* pertenece a la misma familia que el *CMC*, *PGF* y *MR*, con los que comparte temas, formas y funciones.

⁷² Aquí entran a jugar los enfrentamientos entre posturas más o menos individualistas o tradicionalistas, posturas sincréticas, etc. Funes propone un tipo de composición aluvional para *MR* (L. FUNES, “Hacia una nueva apreciación de la génesis de *Mocedades de Rodrigo*”, *Incipit*, XXIV (2004) pp. 1-15; p. 6) y Mercedes Vaquero últimamente sugiere el proceso de capas de sedimentación como modo compositivo del *CMC* (M. VAQUERO, “The *Poema de Mio Cid* and the canon of the spanish epic revisited”)

⁷³ I. TINIANOV, *op. cit.*, p. 95.