1

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

ORALIDAD EN LA ÉPICA MEDIEVAL ESPAÑOLA:

PANORAMA CRÍTICO

by

TATJANA CIBIN, B.A. Honours

**A thesis submitted to
the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfilment of
the requirements for the degree of**

Master of Arts

Department of Spanish

Carleton University

Ottawa, Ontario

July 30, 1993

© copyright

1993, Tatjana Cibirin

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-89772-4

Canada

Name Tatjana Cibiñ

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

Romance

SUBJECT TERM

0313

SUBJECT CODE

U·M·I

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture 0729
Art History 0377
Cinema 0900
Dance 0378
Fine Arts 0357
Information Science 0723
Journalism 0391
Library Science 0399
Mass Communications 0708
Music 0413
Speech Communication 0459
Theater 0465

EDUCATION

General 0515
Administration 0514
Adult and Continuing 0516
Agricultural 0517
Art 0273
Bilingual and Multicultural 0282
Business 0688
Community College 0275
Curriculum and Instruction 0727
Early Childhood 0518
Elementary 0524
Finance 0277
Guidance and Counseling 0519
Health 0680
Higher 0745
History of 0520
Home Economics 0278
Industrial 0521
Language and Literature 0279
Mathematics 0280
Music 0522
Philosophy of 0998
Physical 0523

Psychology 0525
Reading 0535
Religious 0527
Sciences 0714
Secondary 0533
Social Sciences 0534
Sociology of 0340
Special 0529
Teacher Training 0530
Technology 0710
Tests and Measurements 0288
Vocational 0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language 0679
General 0289
Ancient 0290
Linguistics 0291
Modern 0291
Literature 0401
General 0294
Classical 0295
Comparative 0297
Medieval 0298
Modern 0316
African 0591
American 0305
Asian 0352
Canadian (English) 0355
Canadian (French) 0593
English 0311
Germanic 0312
Latin American 0315
Middle Eastern 0313
Romance 0314
Slavic and East European 0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy 0422
Religion 0318
General 0321
Biblical Studies 0319
Clergy 0320
History of 0322
Philosophy of 0469
Theology 0323

SOCIAL SCIENCES

American Studies 0324
Anthropology 0326
Archaeology 0327
Cultural 0310
Physical 0272
Business Administration 0770
General 0454
Accounting 0338
Banking 0385
Management 0501
Marketing 0503
Canadian Studies 0505
Economics 0508
General 0509
Agricultural 0510
Commerce-Business 0511
Finance 0538
History 0366
Labor 0351
Theory 0578
Folklore 0366
Geography 0351
Gerontology 0578
History 0578
General 0578

Ancient 0579
Medieval 0581
Modern 0582
Black 0328
African 0331
Asia, Australia and Oceania 0332
Canadian 0334
European 0335
Latin American 0336
Middle Eastern 0333
United States 0337
History of Science 0585
Law 0398
Political Science 0615
General 0616
International Law and Relations 0617
Public Administration 0814
Recreation 0452
Social Work 0626
Sociology 0627
General 0938
Criminology and Penology 0631
Demography 0628
Ethnic and Racial Studies 0629
Individual and Family Studies 0630
Industrial and Labor Relations 0700
Public and Social Welfare 0344
Social Structure and Development 0709
Theory and Methods 0999
Transportation 0453
Urban and Regional Planning 0453
Women's Studies 0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture 0473
General 0285
Agronomy 0475
Animal Culture and Nutrition 0476
Animal Pathology 0359
Food Science and Technology 0478
Forestry and Wildlife 0479
Plant Culture 0480
Plant Pathology 0817
Plant Physiology 0777
Range Management 0746
Wood Technology 0306

BIOLOGY

General 0287
Anatomy 0308
Biostatistics 0309
Botany 0379
Cell 0329
Ecology 0353
Entomology 0369
Genetics 0793
Limnology 0410
Microbiology 0307
Molecular 0317
Neuroscience 0416
Oceanography 0433
Physiology 0821
Radiation 0778
Veterinary Science 0472
Zoology 0786
Biophysics 0760
General 0425
Medical 0996

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry 0425
Geochemistry 0996

Geodesy 0370
Geology 0372
Geophysics 0373
Hydrology 0388
Mineralogy 0411
Paleobotany 0345
Paleoecology 0426
Paleontology 0418
Paleozoology 0985
Palynology 0427
Physical Geography 0368
Physical Oceanography 0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences 0768
Health Sciences 0566
General 0300
Audiology 0992
Chemotherapy 0567
Dentistry 0350
Education 0769
Hospital Management 0758
Human Development 0982
Immunology 0564
Medicine and Surgery 0347
Mental Health 0569
Nursing 0570
Nutrition 0380
Obstetrics and Gynecology 0354
Occupational Health and Therapy 0381
Ophthalmology 0571
Pathology 0419
Pharmacology 0572
Pharmacy 0382
Physical Therapy 0573
Public Health 0574
Radiology 0575
Recreation 0460

Speech Pathology 0460
Toxicology 0383
Home Economics 0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences

Chemistry 0485
General 0749
Agricultural 0486
Analytical 0487
Biochemistry 0488
Inorganic 0738
Nuclear 0490
Organic 0491
Pharmaceutical 0494
Physical 0495
Polymer 0754
Radiation 0405
Mathematics 0605
Physics 0986
General 0606
Acoustics 0608
Astronomy and Astrophysics 0748
Atmospheric Science 0607
Atomic 0798
Electronics and Electricity 0759
Elementary Particles and High Energy 0609
Fluid and Plasma 0610
Molecular 0752
Nuclear 0756
Optics 0611
Radiation 0463
Solid State 0346
Statistics 0984

Applied Sciences

Applied Mechanics 0346
Computer Science 0984

Engineering 0537
General 0538
Aerospace 0539
Agricultural 0540
Automotive 0541
Biomedical 0542
Chemical 0543
Civil 0544
Electronics and Electrical 0348
Heat and Thermodynamics 0545
Hydraulic 0546
Industrial 0547
Marine 0794
Materials Science 0548
Mechanical 0743
Metallurgy 0551
Mining 0552
Nuclear 0549
Packaging 0765
Petroleum 0554
Sanitary and Municipal 0790
System Science 0428
Geotechnology 0796
Operations Research 0795
Plastics Technology 0994
Textile Technology 0621

PSYCHOLOGY

General 0621
Behavioral 0384
Clinical 0622
Developmental 0620
Experimental 0623
Industrial 0624
Personality 0625
Physiological 0989
Psychobiology 0349
Psychometrics 0632
Social 0451

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the thesis

"ORALIDAD EN LA ÉPICA ESPAÑOLA MEDIEVAL: PANORAMA CRÍTICO"

submitted by Tatjana Cibir, B.A. Honours
in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Thesis Supervisor

Chair, Department of Spanish

Carleton University

Teorías y modelos diferentes han tratado de explicar la relación entre la tradición o difusión oral y los textos literarios. Este trabajo pretende ser un estudio histórico-bibliográfico sobre esas propuestas de la crítica en el campo de la literatura épica medieval española. Dichas contribuciones críticas se distribuyen aquí con arreglo a tres imágenes teóricas: 1) la tradición oral de la épica transmitida por los juglares, 2) la composición oral con el uso de las fórmulas y motivos fijos, junto con el análisis oral-formulario, y 3) la oralidad como uno de los factores principales de la poética de los textos medievales. Lo observado se compara con los resultados de los estudios sobre la literatura medieval europea, otros géneros de la literatura medieval española y el Romancero.

índice general

	Página
Resumen	iii
índice general	iv
1. Introducción	1
1.1. Notas sobre el propósito, la estructura y la bibliografía del trabajo	4
1.2. Notas sobre la terminología empleada	8
2. Panorama cronológico	14
3. La tradición oral de la épica española	22
3.1. Ideas generales sobre la tradición oral	23
3.2. Algunos trabajos críticos individuales	31
4. La composición oral y sus efectos en la obra literaria	50
4.1. Ideas generales de la teoría oralista	50
4.2. La validez del modelo de la composición oral para la épica española	55
4.3. Análisis del estilo oral-formulario	58
4.4. La repetitividad como criterio distintivo entre la composición oral y la composición por escrito	70
5. La oralidad de la épica en la poética de la literatura medieval	76
5.1. La oralidad de la cultura medieval	82
5.2. La literatura medieval como transición entre la oralidad y la textualidad	89
5.3. La modificación de las posturas tradicionales	93
6. La oralidad en la literatura medieval	100
7. La oralidad y la textualidad en otros géneros medievales	106
8. El romancero como sistema poético	115
9. Conclusión	121
Notas	127
Obras consultadas	130

1. Introducción

El enfoque en el concepto de la "oralidad" como criterio de una selección bibliográfica y de su comentario, revela por sí mismo el presupuesto no sólo de la necesidad, sino también de la gran importancia del estudio de las manifestaciones literarias orales. El interés por ellas ha oscilado en los últimos doscientos años, período en que se puede trazar su presencia constante en los estudios literarios. Desde los primeros entusiastas de la poesía popular, el enfoque ha pasado por varias transformaciones parciales, aunque se pueden notar también líneas de continuidad.

Es obvio que el interés por la existencia de la literatura oral no es nada nuevo, pero tampoco siempre ha existido. Su inclusión, por parte del Romanticismo, en la materia digna de atención erudita fue un acto de oposición a las actitudes básicas de la filología y de la institución académica. Éstas no sólo dependían, y dependen, del uso de la escritura, sino que le conceden también superioridad estética y ética. En este sentido el estudio del arte vulgar, de las canciones plebeyas, de la sabiduría popular, de la literatura primitiva, de la tradición oral o de la cultura oral, es decir, de las manifestaciones orales del arte y del pensamiento que se han denominado así desde la perspectiva erudita, siempre implicaba una crítica de los límites del campo literario. Y, sin embargo, los estudios

literarios siempre han sabido asimilarlo mediante la imposición de los criterios derivados del texto escrito.

En el estudio de la literatura española medieval la cuestión de su oralidad se ha vuelto inevitable. El carácter oral de las obras literarias canónicas ha sido, sin embargo, discutido y todavía parece controvertido. Por otro lado, si se quiere estudiar la literatura española desde la perspectiva de la oralidad, los dos objetos posibles que primero saltan a la vista son el romancero y la épica medieval. En el caso de la épica no es necesariamente la naturaleza de las obras mismas la que exige prestar atención a su carácter oral, sino que la cuestión ya no se puede soslayar después de la importancia que le ha dado la crítica.

El hecho de que el estudio de la literatura oral se haya centrado en la épica es un problema diferente. El interés romántico por la literatura popular ya se orientaba más hacia las baladas, los romances y los poemas épicos. En los tiempos posteriores, la poesía lírica, los proverbios y la prosa se relegaron al folklore y al folklorismo. No se debe olvidar, sin embargo, su uso en la educación de los niños, donde se ha aprovechado su valor didáctico. Las razones para esta preferencia romántica se pueden buscar en que las obras narrativas, de mayor extensión, eran más interesantes para afirmar el genio del pueblo, capaz de construir objetos literarios de mayor complejidad (frente a

la lírica) y dificultad técnica (frente a la prosa). La épica y los romances de tema épico han sido favorecidos por su carácter heroico: el servicio a la comunidad y la celebración de las virtudes masculinas. Como tales, estas obras siempre han sido aprovechables para los propósitos de la organización de los estados nacionales, de la unificación y la cohesión de la sociedad o de la solidificación de las estructuras del poder. Al afirmar esto, sólo se quiere subrayar la dependencia de la concepción del objeto, de los criterios y de los propósitos de los estudios de la literatura en general con respecto a los procesos culturales más amplios, para mostrar eventualmente que el estudio tanto de la literatura oral, como de los aspectos de la oralidad, puede tener efectos importantes en estas relaciones.

La oposición irreconciliable entre las partes en la polémica sobre el origen y la autoría de la épica medieval castellana, ha hecho que se preste atención a los horizontes conceptuales del investigador, los cuales afectan la interpretación de las obras literarias. María Eugenia Lacarra (1982), Thomas Montgomery (1983a) y E. Michael Gerli (1982) subrayaron las raíces y los efectos, externos al texto estudiado, de la adhesión a una u otra escuela de interpretación.

1.1. Notas sobre el propósito, la estructura y la bibliografía del presente trabajo

El enfoque en la oralidad como fenómeno general y en sus modalidades en el contexto de la cultura medieval exigiría la contemplación del conjunto de la literatura medieval española, es decir, de la crítica sobre ella, en vez de limitarnos al género épico. El presente trabajo reduce las obras en cuestión a la épica, por razones que se basan en la evolución de la crítica y por los límites externos. Aunque existen trabajos sobre otros géneros medievales desde la perspectiva que aquí nos interesa, no son numerosos. Por otro lado, la producción crítica sobre la épica es tan abundante que por fuerza había que imponer algunos límites, aunque no correspondieran del todo a la realidad de la materia estudiada.

El trabajo histórico-bibliográfico que sigue tiene como propósito la presentación de los estudios y de las opiniones de la crítica sobre un aspecto particular de la poesía épica medieval. Como empresa, tiene modelos generales en las guías bibliográficas comentadas. El presente trabajo no pretende, sin embargo, ofrecer nuevas orientaciones, sino adoptar una perspectiva particular y presentar lo que así se haya observado.

La cantidad de lo escrito sobre el *Poema de Mio Cid* ha causado la necesidad y la utilidad de numerosas empresas bibliográficas concentradas específicamente en esta obra.

Michael Magnotta (1974), Alan D. Deyermond (1977; 1980, 83-97; 1991, 52-70), Francisco López Estrada (1982), Ruth H. Webber (1986b, 344-55) ofrecen visiones panorámicas de la crítica, con extensa bibliografía y comentario. También he consultado trabajos bibliográficos de Donna Sutton (1970) y José Luis Suárez García (1990-91). Junto a esto, son de utilidad los libros y artículos, frecuentes en los estudios cidianos, que incluyen un repaso extenso de la crítica anterior. Para el resto de los poemas épicos y el género en conjunto tenemos la historia de la crítica de Alan D. Deyermond (1980, 83-97; 1991, 52-70) y el artículo de Ruth H. Webber (1986b, 344-55). J. S. Geary (1980, 1-23) ofreció una introducción a las investigaciones anteriores que habían aplicado el análisis cuantitativo de las fórmulas en el campo hispánico y en la épica medieval, incluyendo la "prehistoria" de la fórmula oralista en las primeras observaciones del uso repetitivo de frases o versos en los romances.

Los estudios oralistas están extraordinariamente bien presentados en los repastos críticos, introducciones y el volumen de bibliografía anotada de John M. Foley (1981, 27-122; 1985), junto a la bibliografía de Edward R. Haymes (1973) y la información suplementaria sobre los estudios hispánicos proveída por Samuel G. Armistead (1975). Estas bibliografías, en principio, incluyen estudios que aplican el análisis oral-formulario o que se refieren explícitamente

a las teorías oralistas.

En los trabajos mencionados se presentan de manera clara las teorías sobre la épica y entre ellas son distinguibles dos modelos principales de los aspectos de oralidad, que se pueden atribuir a las escuelas conocidas como tradicionalista y oralista. La tercera categoría que establezco para los estudios de la épica, definida de manera amplia como la tendencia en la crítica que formula una poética de la oralidad (cap. 5), se ha perfilado y se me ha impuesto durante las lecturas bastante diversas que constituyeron mi trabajo de investigación.

El número de las obras consultadas para este trabajo resultó menor de lo que se deseaba, no sólo por la limitación del tiempo, o de orden técnico, sino también por la naturaleza del tema que presentamos. Al escoger como un punto de orientación el género literario y no los textos concretos, nos encontramos ante la necesidad de adoptar criterios flexibles, lo cual siempre roza con la imprecisión. Por otra parte, el fenómeno de la oralidad se relaciona, o se puede relacionar con otras cuestiones del campo, algunas de ellas entre las más discutidas, así que en un caso extremo se debería abarcar la totalidad de la producción crítica sobre la épica medieval española. Tratando de mantener ese equilibrio complicado, que tendría como núcleo los libros y los artículos que dedican mayor o menor espacio a la referencia directa al problema, pero sin

ignorar por completo las implicaciones de otros textos, es inevitable que el presente estudio revele soluciones arbitrarias en la selección de los textos consultados. Aún más aleatoria será la base bibliográfica aducida para la información sobre el campo en general, sobre la literatura medieval fuera de la literatura española o para el romancero, ya que es necesariamente restringida y sirve más bien para proporcionar una impresión general que unas conclusiones documentadas. Los libros y artículos que cito en el curso del trabajo considero como representativos de las actitudes que intento exponer; la lista bibliográfica al final incluye todas las publicaciones consultadas para la elaboración del presente trabajo.

Por lo que concierne a los términos teóricos y a las denominaciones de ciertas tendencias en la teoría literaria, he intentado seguir el uso que me parecía general, pero, para los casos dudosos puedo remitir a ciertos manuales de introducción (Davis y Schleifer 1989, Atkins y Morrow 1989), para no cargar la lista bibliográfica con las referencias a las obras particulares.

La exposición se organiza en nueve capítulos; los dos primeros son de carácter introductorio, siguen tres que presentan por extenso los modelos teóricos principales referentes a la oralidad y, antes de la conclusión, en tres capítulos se comparan brevemente los resultados de las investigaciones sobre la épica con las de otros campos

relevantes.

1.2. Notas sobre la terminología empleada

El término "épica medieval española" es uno de los tradicionalmente utilizados por la crítica y debería incluir la poesía narrativa de tema heroico, en idioma castellano o español, del período 500-1500. Es casi innecesario precisar de esta manera los términos empleados, ya que, en realidad, la concentración de la crítica sobre un solo poema reduce espontáneamente el campo de la investigación. Sin embargo, se optó por el enfoque genérico porque una buena parte de la crítica exige tal referencia para apoyar su interpretación.

Las numerosas reformulaciones de los rasgos distintivos del género épico, a la luz de nuevas teorías y de los conocimientos sobre las tradiciones de diferentes culturas, en suma todavía corresponden a su definición clásica: poemas narrativos de extensión variable, relativamente largos, en verso de metro por lo general homogéneo, que refieren las hazañas de un héroe, representante de la colectividad, en lucha contra la agresión y para la recuperación de un orden, mientras que la narración se caracteriza por intentar la objetividad y la impersonalidad (C. Alvar 1991, 11-24; Bowra 1952, 1-47; López Estrada 1984, 36 y 47; Zumthor 1983, 79-97). Sin embargo, en las definiciones de las últimas cuatro décadas se introduce la relación con otros géneros, no sólo

con la lírica y el drama, se toma en cuenta el papel del público y de sus expectativas en el arte de carácter tradicional o se subraya la identificación entre el héroe y el colectivo. A veces se distingue la épica "heroica" frente a la "literaria", a base de sus modos de difusión (p.ej. Deyermond 1968, 206n). La crítica tradicional en la épica española implica el metro irregular como rasgo distintivo de la tradición oral (p.ej. Deyermond 1987). Para la poesía medieval se emplea igualmente el término "cantar de gesta", con mayor énfasis en su representación cantada.

Para los propósitos de este trabajo, se comprenderán bajo el término "épica medieval española" los textos que los críticos contemplados incluyen en su interpretación del género. Por lo tanto, el número de los "poemas épicos" oscila entre uno y medio y docenas. En lo referente a su cronología el desacuerdo es igualmente extremo y basado en hipótesis.

El término "oralidad" en el presente trabajo se asigna al fenómeno general que consiste en los efectos que el uso del medio oral para la comunicación, incluida la creación literaria, tiene sobre la estructura y función de esos procesos. El término "oralidad" no tiene una esencia pura e incorrupta, ya que a veces, por ejemplo, se vincula directamente a las culturas que no conocen la escritura, o se ve como producto exclusivo de la composición oral de una

obra. Como un concepto abstracto, debería referirse a todas las modalidades de la comunicación oral y a sus efectos sobre los demás objetos y fenómenos culturales y mentales, incluso sobre los pertenecientes al dominio de la escritura. En los textos particulares, entonces, abarca los aspectos relacionados con su composición, transmisión, conservación o representación oral, los elementos de la organización literaria del discurso determinados por el medio comunicativo oral o provenientes de la tradición oral, las ideas y actitudes relacionables con la cultura oral o con los fenómenos orales de la cultura escrita. En el estudio de los poemas épicos españoles los procesos mencionados han servido para completar el contexto literario y cultural que determinó las peculiaridades métricas, la construcción del relato, la retórica y los demás aspectos. Para la definición del fenómeno puede consultarse la introducción de Paul Zumthor (1987, 17-37) y el artículo de E. A. Havelock (1987); sus consecuencias e implicaciones culturales las examinan, por ejemplo, Walter J. Ong (1982; 1988) y Albert B. Lord (1987).

Repasemos brevemente otros términos y conceptos que se refieren a la oralidad en la literatura (me apoyo, sobre todo, en el repaso exhaustivo de Maja Bošković-Stulli (1973), en croata; para el modelo tradicionalista conviene consultar a Deyermond 1987, 59-60, o Faulhaber 1976, 83-84; para la teoría oralista a Foley 1985, 3-77, y para los

conceptos de la oralidad y textualidad a Gallardo 1985-86, 133-36; Montgomery 1977, 91-95; Seniff 1989, 263-66).

La "poesía popular" de los textos "primitivos" de la Edad Media, postulada por la crítica del Romanticismo, en realidad no se adentraba en la investigación del proceso ni aventuró su descripción. Por lo general esa idea presupone, en realidad, lo nacional. Las demás condiciones de esas masas humanas son secundarias para su concepto del pueblo, sublimado en un "espíritu nacional".

El tradicionalismo, o neo-tradicionalismo español, diferenciándose de las "ficciones románticas", pero oponiéndose a la reducción positivista de las teorías individualistas, estableció el modelo de la "tradición nacional", donde figura la escritura, aunque se constituye esencialmente por los procesos orales de la memorización, transmisión y refundición, a cargo de los cantores profesionales, pero sometidos a las exigencias y necesidades de la comunidad. En esta corriente crítico-teórica a veces se distingue entre los términos "poesía popular" y "poesía juglaresca", que por lo general representan dos aspectos o dos etapas del proceso de la tradición, según la medida de la contribución artística individual. También varía la importancia de la memoria o de la improvisación, del uso del medio oral o escrito.

Un término que se utiliza menos en los estudios literarios es "folklore", ya que su significado oscila entre

la literatura oral y el conjunto de la cultura tradicional popular. Los estudios folklóricos ofrecen definiciones de la literatura oral que subrayan no sólo su público amplio y la circulación oral, sino otros elementos necesarios del contexto social, por ejemplo: la simultaneidad de la interpretación y recreación con el proceso de la recepción, o la tradición como extensión temporal y espacial de la serie de procesos realizados en grupos pequeños (Bošković-Stulli, 1973).

Los estudios oralistas propagaron el término de la "composición oral", u "oral-formularia", que se refiere a la composición durante la ejecución, mediante la improvisación a base de moldes métricos, fórmulas expresivas, motivos, temas y relatos preexistentes. Los términos "fórmula" (también a veces aparece como "fórmula oral" o "fórmula épica") y "frase formularia" se reservan generalmente para los elementos de la dicción poética tal como fueron definidos por Milman Parry (1930, 272), incluidas las modificaciones posteriores por sus seguidores (v. Foley 1985, 3-77; Geary 1980, 1-20). Siempre voy a subrayar los casos en que estos términos se empleen con sentido diferente, ya que se habían aplicado a la épica antes de los estudios de Parry y todavía se siguen empleando con bastante variación.

Zumthor (1987, 17-37) propone el término "vocalidad" como más apropiado para la literatura medieval que la

"oralidad", ya que debe referirse a la voz como un factor constitutivo de toda obra literaria medieval y sugerir la corporeidad y la teatralidad de la representación en voz alta. De semejante adaptación a la literatura medieval resultaron los conceptos del "contexto oral-formulario" y la "retórica oral-formularia", diseñados por Alain Renoir (1981; 1986; 1988) para abarcar la posible interacción entre la tradición de composición oral y la cultura escrita.

Estos tres últimos términos aduzco como ejemplo de los intentos individuales de modificar la terminología de una manera sistemática, con el fin de reflejar una elaboración conceptual particular. Semejantes casos se subrayarán, igual que las modificaciones personales de los conceptos generalmente utilizados, porque tengo que insistir en su distinción clara. Esto vale sobre todo para los tres conceptos que utilizo para designar los tres modelos teóricos principales en torno a los cuales agrupo el material estudiado: "tradición oral" (capítulo 3), "composición oral" (cap. 4) y "oralidad" (cap. 5). Todavía cabe mencionar los términos "transmisión oral", "difusión oral", "representación oral" y otros que se refieren al medio oral de la circulación o publicación de la poesía, ya que parece que todos estos conceptos tienden a fundirse en el foco del adjetivo "oral". Aunque están relacionados unos con otros, es necesario distinguir los procesos y fenómenos que designan.

2. Panorama cronológico

La formulación de la "oralidad" como perspectiva sobre los procesos culturales ya ha encontrado su aplicación en los estudios de la literatura medieval. Aunque algunos estudiosos de la épica castellana medieval también ensayaron las posibilidades de esa perspectiva (véase el capítulo 5), parece que la vehemencia de la vieja polémica sobre la autoría de los poemas conocidos todavía tiene la capacidad de aglutinar todas las propuestas nuevas y de polarizar todos los intentos de conciliación. A primera vista, parecía recomendable aceptar para el presente trabajo la división tradicional en las escuelas, ya que normalmente los mismos estudiosos se declaran al respecto y, por otro lado, la base de tal división, la tradición oral o la creación individual como origen de los poemas conocidos, se relaciona inmediatamente con este tema. De aquí la consideración de dos de las tres perspectivas principales sobre la oralidad de la épica corresponde a los modelos establecidos por la teoría tradicionalista (cap. 3) y la oralista (cap. 4). El tercer grupo de estudios se percibe como una tendencia de aproximaciones a la oralidad como uno de los rasgos definitorios de la literatura medieval. Sin embargo, varios factores borraron los límites precisos entre estos tres grupos, como veremos luego, y varios son los autores cuyos estudios se deberían mencionar con cada uno de los tres modelos percibidos: sea por la evolución de su pensamiento,

sea por la combinación deliberada de los elementos de procedencia diversa, sea por la revaloración de sus ideas en la crítica posterior. En fin, la división establecida se debe a la percepción de unos modelos muy generales de la épica como género oral y no corresponde a la variedad de las formulaciones individuales.

Entre los numerosos escritos que ofrecen panoramas de la crítica sobre la épica, se pueden mencionar los de A. D. Deyermond (1977), quien ofrece un repaso equilibrado sobre las corrientes críticas y sus soluciones a las cuestiones principales en torno al *Poema de Mio Cid*. Charles B. Faulhaber (1976-77) presenta las contribuciones a la polémica entre los tradicionalistas, los oralistas y los individualistas, comentando sus modelos en términos generales. Michael Magnotta (1974) publicó un catálogo bibliográfico exhaustivo sobre el *Poema de Mio Cid*, con la historia de las ideas de la crítica, organizada alrededor de las cuestiones principales. Incluye tanto los primeros comentarios sobre el *Poema* como los trabajos, entonces recientes, sobre el contenido formulario, pero concluye con la reafirmación de las ideas de Menéndez Pidal. Como una buena fuente de información más particular sobre las diferencias entre la teoría tradicionalista y la individualista se pueden recomendar los artículos que reseñan un trabajo del partido opuesto; el libro de Colin Smith (1983b) provocó numerosas reacciones en forma de

artículos que presentan paralelamente los postulados individualistas de Smith y la explicación tradicionalista u oralista de los mismos aspectos, por ejemplo: Thomas Montgomery (1983a) y Ruth H. Webber (1986a).

El nombre del Per Abat en el *explicit* del *Poema de Mio Cid* dividió ya a los primeros comentaristas entre los que veían en él al autor del poema y los que lo consideraban un mero copista. La crítica del siglo XIX continuó esta polémica e inició el debate sobre el origen de la épica castellana en el pueblo o en los círculos monásticos, que todavía hoy sigue abierto. El centro de atención de la filología decimonónica era el estudio de los dos manuscritos conocidos, que se consideraban estropeados por numerosos copistas, mientras que se suponía la pérdida de un original de espíritu y forma en "un estado de candor primitivo" (Menéndez y Pelayo 1944, 17: 139 [Edición primera 1890-1908]). Se trataba de recuperar este original con la ayuda de las relaciones cronísticas. El metro fue objeto de grandes debates entre los que buscaban un metro regular detrás del texto supuestamente defectuoso, sugiriendo la imitación francesa o los romances como modelo de un metro regular del original, y los que afirmaban la irregularidad como rasgo distintivo de la épica castellana. El examen de los rasgos dialectales era uno de los métodos más interesantes para postular la procedencia del autor. M.

Magnotta en su presentación de las opiniones críticas del siglo XIX indica que algunos filólogos ya acudían a las circunstancias de la transmisión oral, de la representación de los juglares o del dictado para explicar el metro irregular de los poemas (1974, 212).

La crítica tradicionalista suele indicar dos grandes filólogos del siglo pasado como sus precursores, Manuel Milá y Fontanals y Marcelino Menéndez y Pelayo. Con frecuencia se ven en sus trabajos atisbos de lo que iba a formularse como teoría de la poesía tradicional. Milá y Fontanals (1874) expuso algunos de los principios fundamentales de la teoría tradicionalista: defendió la existencia de la epopeya castellana y el valor de las crónicas para su reconstrucción, la función de los juglares como ejecutores y autores, el origen de los romances en la épica y el espíritu castellano de los cantares de gesta. Milá y Fontanals conserva el término "popular", pero insiste en darle un sentido diferente del romántico. Para él, el carácter popular de la épica consiste en que se conservaba, transmitía y escuchaba entre las clases bajas y analfabetas, Subraya, sin embargo, que el origen de la épica estaba vinculado con la aristocracia militar, que formaba parte del pueblo en cuanto "indocta y sobremanera ruda" (1874, 493). Describe la hipotética primera versión de un cantar, compuesta durante la representación como narración noticiera, que se ampliaba, perfeccionaba o refundía en las

versiones posteriores (1874, 505-06). Menéndez y Pelayo (1944, 17: 121-41) reitera las ideas de Milá y Fontanals en términos más fuertes y apasionados, que prestan mayor énfasis a la historicidad y al realismo de la épica castellana como aspectos distintivos de su carácter nacional, o dan lugar a la conclusión de que los poemas épicos se perdieron justamente por su popularidad. Con su postulación y defensa de la autonomía, el historicismo y la antigüedad de la épica castellana, a pesar de la influencia francesa, Milá y Fontanals y Menéndez y Pelayo abrieron el camino a la investigación posterior sobre la tradición épica, que trató de reconstruir la tradición perdida a base de los documentos españoles, aunque fuesen indirectos, en vez de la simple transplantación de los modelos franceses.

Los estudiosos posteriores que aceptaron estas ideas (v. cap. 3), acudieron a las crónicas y otros documentos de la época para la reconstrucción de los poemas perdidos y para la descripción documentada de las manifestaciones culturales, con el fin de apoyar su modelo de la "tradición épica". Se emprendió la investigación del romancero moderno como tradición oral observable, que junto con el postulado de su origen en la épica, podría ofrecer una imagen de la tradición oral ininterrumpida. Sus esfuerzos se dirigieron también hacia la amplificación del cuerpo hipotético de la épica, se atribuyeron fechas tempranas a los textos identificables y se elaboró una teoría global que incluyó

los principios de una poética de la poesía tradicional, apoyada en su contexto cultural y social.

La polémica con los individualistas al principio se formuló como oposición entre la tradición popular y laica y el origen culto y monástico, con las diferencias correspondientes en la fechación de los poemas. Más tarde este debate incluyó una oposición entre la historicidad, debida al carácter noticioso de la épica primitiva, y el valor poético, visto como argumento en favor de un poeta individual y culto.

La teoría oralista (v. cap. 4), después de un rechazo inicial del modelo de composición oral por improvisación, encontró adaptaciones plausibles en el marco tradicionalista: la composición oral se ha visto como posible en algunas etapas de la evolución de la épica, o incluso de los textos conocidos, sin renunciar completamente a la composición escrita inicial, o a los efectos de la transmisión escrita (C. Alvar 1991; Orduna 1985). Un punto de contacto esencial entre las dos teorías ha sido su empeño en defender y describir un sistema poético diferente de la literatura escrita. La productividad del contexto comparado para los estudios oralistas reanimó la investigación de otros elementos que trascienden los límites geográficos, especialmente de los motivos folklóricos que aparecen en muchas tradiciones distintas (Deyermond y Chaplín 1972). En algunos casos, tales resultados se utilizaron como

argumentos en favor de la tradicionalidad de la épica española, cuando ya no importaba tanto defender su carácter nacional (Webber 1981).

La metodología oralista, sobre todo el análisis del contenido formulario (v. apartado 4.3), por otra parte, se utilizó para apoyar las hipótesis diferentes sobre los orígenes y la autoría, pero su valor como prueba definitiva fue pronto rechazado. Sin embargo, la consideración de los elementos típicos para la tradición oral quedó como insoslayable en todo estudio de los valores literarios de los poemas.

El concepto y el término "oralidad" se comenzaron a elaborar y utilizar en la crítica afiliada a la teoría oralista, en cuanto ésta ya supuso esfuerzos hacia la descripción de una estética particular del arte oral. Esta estética, sin embargo, viene a ser en los estudios antropológico-culturales sólo uno de los efectos de la mentalidad atribuida a la cultura oral (v. pág. 77). El estudio del contraste entre la oralidad y la escritura ejerció de vuelta la influencia en la historia y crítica literaria, donde abrió nuevas perspectivas. Teniendo en cuenta que los textos representan diferentes formas de adaptación a esa polaridad básica, la oralidad aparece como un factor importante en el desarrollo de los géneros, en la estructura narrativa, en las técnicas de caracterización, en las relaciones entre el escritor y el lector, o de la

literatura con las estructuras sociales, intelectuales y psíquicas.

En los estudios medievalistas esta tendencia promovió la perspectiva de la Edad Media como una época transicional, determinada por las relaciones complejas entre las estructuras orales y las escritas (v. cap. 6). El pensamiento medieval, por ejemplo, se manifiesta como profundamente marcado por su esfuerzo para constituir la escritura como tecnología de la conservación de los conocimientos y su retórica depende del hecho de que los textos se destinan a la difusión oral.

En los tres capítulos que siguen se agruparán los estudios sobre la épica según su adhesión expresa o implícita a uno de los tres modelos esbozados arriba. Mientras que la división general corresponde al orden cronológico de las teorías, la selección de los trabajos individuales y su distribución intenta presentarlos como modalidades de la teoría general y, al mismo tiempo, se trata de reflejar la continuidad de las publicaciones de cada autor.

3. La tradición oral de la épica española

Las teorías sobre los orígenes y el carácter de la épica castellana que han orientado las ideas más difundidas entre los que con diferentes propósitos se acercaron a la historia de la literatura española fueron formuladas por los estudiosos españoles y son ampliamente conocidas bajo la denominación de "tradicionalismo" o "neotradicionalismo".¹

Se suelen indicar las raíces de esta escuela en el trabajo de algunos investigadores del siglo XIX y, en particular, se traza una línea de continuidad del pensamiento con las grandes figuras de la filología española de los fines de ese siglo. Los orígenes románticos de las ideas tradicionalistas son con frecuencia alegados por sus oponentes, como razón para desecharlas por anticuadas (p.ej. Smith 1983b, 45). De manera semejante, el trabajo de Milá y Fontanals y de Menéndez y Pelayo proporcionó importantes pautas a la investigación posterior, pero con la revisión de algunos de sus principios fundamentales.

Las teorías que examinan el carácter tradicional de la epopeya castellana se han perfilado en buena parte a través de su distanciamiento de otras perspectivas u oposición a ellas; por ejemplo, frente a la "literatura popular" admirada por el Romanticismo se distinguía el concepto de "tradición", mientras la defensa de la autonomía de la épica española respecto a la francesa se puede ver como la idea que une a los críticos españoles de los siglos XIX y XX

frente a la crítica extranjera.

3.1. Ideas generales sobre la tradición oral

El tradicionalismo básicamente afirma el origen popular y laico de la epopeya española, pero insiste en sus diferencias frente a la imagen propagada por el Romanticismo, de una poesía "natural", como expresión pura y espontánea de una entidad metafísica, el "alma del pueblo". El término "popular" se evita y, si se usa, es más bien en oposición a otra idea vieja, axiomática para la mentalidad académica, de que el objeto artístico es únicamente posible como resultado del acto creativo de un individuo erudito, particularmente dotado e inspirado. En vez de la abstracción romántica, que, en realidad, presupone el mismo tipo de actividad que la creación individual, se emprendió la tarea de examinar y explicar el proceso de la elaboración de obras literarias en la tradición popular. La postulada autoría colectiva se basa en el énfasis sobre ese proceso que precede a la formulación de los textos conservados. El arte tradicional se ve como una actividad, no como un cierto número de textos individuales, y esa actividad es de interés primordial, ya que genera todos los elementos de la articulación literaria. Las obras concretas entonces vienen a ser sólo documentos de algunos momentos de un largo y amplio proceso. La elaboración de los textos se desenvuelve a través de las contribuciones individuales, pero éstas son

múltiples y sin jerarquías de autenticidad mayor o menor. La participación de muchos individuos produce no sólo variantes de detalle en un texto, sino diferentes versiones poéticas sobre los mismos hechos históricos. De ahí que no interesa buscar un solo texto original que pudiera reclamar la autenticidad absoluta, o mayor que la de otras versiones, sino que hay que rastrear un proceso de reelaboración y de recreación de las narraciones, desarrollado a través de la transmisión manuscrita de los textos y de su difusión oral. Lo importante es la manera en que se entiende el anonimato de los poetas épicos medievales: no como una casualidad, sino como algo esencial para la naturaleza del arte tradicional, donde el poeta individual se somete a la herencia, a los criterios y a las necesidades del colectivo.

Hay que notar, sin embargo, que la tradicionalidad también ha sido entendida como tradición nacional española (por ejemplo, Menéndez Pidal 1945b y 1952, Rielo Pardo 1986, Deyermond 1987). Esta idea, fundamentada en la pervivencia de los temas épicos en la literatura española a través de los siglos, en cierta medida traiciona su propósito de distanciarse de la quimera del "alma popular", que viene mano en mano con el "espíritu nacional". Mientras los vínculos de la épica medieval con el romancero por lo menos proporcionan un modelo de tradición oral útil para las especulaciones sobre un fenómeno que no podemos observar directamente, el uso de los temas épicos o legendarios en

las obras de todos los géneros literarios y de prácticamente todos los períodos históricos no nos dice nada sobre la naturaleza de la tradición épica y sí vuelve a situar, inequívocamente, toda la teoría en el marco romántico.

Además del modelo del arte tradicional, esta escuela se identifica con algunos otros presupuestos y conclusiones sobre los orígenes del género, sobre las diferentes influencias y su alcance y sobre la relación con su contexto histórico y literario. La exposición sucinta de los postulados básicos, con perspectiva crítica, la ofrece A. D. Deyermond (1987, 59-60), escogiendo los siguientes elementos: los vínculos con la epopeya germánica en los orígenes del género castellano, el "estado latente" de los cantares antes de su puesta por escrito, la proximidad temporal de las primeras versiones de los poemas con los sucesos que los inspiraron y su fidelidad a la realidad histórica, la vida de los poemas en variantes y refundiciones, los poetas vistos como juglares anónimos y sin interés en los asuntos eclesiásticos.

Todos estos aspectos han sido largamente discutidos desde perspectivas diferentes y revisados por los mismo adherentes del tradicionalismo bajo la luz de nuevas investigaciones y teorías, de modo que no cabe suponer que todos los estudiosos individuales comparten cada uno de estos puntos. Mientras generalmente se apoya la idea de una tradición anterior a los textos hoy subsistentes, el mayor o

menor impacto de esa tradición en los poemas, la importancia de la tradición oral y de la presentación oral, los poemas ya no se interpretan como reflejo directo de la verdad histórica, desprovisto de parcialidad social o motivos propagandísticos. Francisco Rico en un artículo reciente (1990b) vuelve a la defensa del realismo del *Poema de Mío Cid*, pero con un sentido diferente del historicismo anterior, ya que subraya el realismo de la presentación del héroe y lo ve como un aspecto original respecto al género épico, frente a la noción de la historia que, según él, predominaba en aquella época.

La argumentación de la postura tradicionalista depende en gran parte de los indicios indirectos que ofrecen las crónicas medievales y el romancero. La continuidad de algunos temas épicos en el romancero, las diferencias de las variantes que de los mismos ofrecen las crónicas, las coincidencias textuales con algunos romances o con pasajes cronísticos y muchos otros elementos comunes del estilo o de la versificación se relacionan mutuamente para reducir el espacio de lo desconocido y mostrar, por lo menos, la necesidad de la hipótesis de la tradición oral de la épica (Armistead 1978; 1981; 1987a; Rico 1985). Como muestra Montgomery (1983a, 15-16), toda la perspectiva puede estar matizada por el interés de la mayoría de estos críticos en la historia de la lengua y los presupuestos de tal investigación: la reconstrucción de los fenómenos cuya

indudable existencia no tiene documentación directa.

La importancia de las narraciones cronísticas para el estudio de la épica ha sido reconocida desde los estudios más tempranos por sus referencias a la existencia de los cantares, algunos perdidos para nosotros, y por los paralelos entre sus textos y los épicos o romanceriles. Menéndez Pidal elaboró este tipo de investigación desde sus primeros estudios y utilizó las crónicas para su edición del *Poema de Mio Cid* de 1908, con el fin de compensar las lagunas del manuscrito y corregir sus posibles errores. Una de las actividades más notables ha sido la reconstrucción de los textos de los poemas épicos perdidos a partir de los relatos en la crónicas, especialmente si se rastreaban las huellas de la asonancia (Menéndez Pidal 1951b; Armistead 1978). Hoy es una opinión general que el número de los cantares reconstruidos de las crónicas en prosa fue exagerado, ya que muchos se basaban sólo en la percepción de un aire épico en los pasajes que ofrecían más elementos novelescos o legendarios (C. Alvar 1991). Algunos estudios comparan sus rasgos lingüísticos y estilísticos (Gómez Redondo 1986-87; Montgomery 1977), pero la mayoría se interesa por el contenido, ya que las variaciones narrativas parecen apoyar la tesis tradicionalista (Armistead 1987a). Las coincidencias se buscan preferentemente con las crónicas en castellano, aunque Rico (1985) muestra que las escritas en latín también pueden apoyar importantes deducciones.

La relación entre los poemas épicos y las crónicas es al mismo tiempo uno de los puntos más contenciosos entre los tradicionalistas y los individualistas. El grado de confianza que Menéndez Pidal tenía en las crónicas como fuentes de información sobre la épica ha disminuido, pero las relaciones cronísticas tampoco se prestan fácilmente a la interpretación que las vincula exclusivamente con las fuentes escritas y eruditas (Powell 1983; Armistead 1987a).

Ya hemos mencionado que hoy son pocos los defensores del valor histórico-documental de los cantares de gesta, pero este alegado historicismo siguió por mucho tiempo como uno de los puntos de referencia obligatorios, especialmente en la crítica que insistía en la necesidad de estudiar el valor literario del *Poema de Mio Cid*. Así Deyermond (1977, 14-15) atribuye a la autoridad de Menéndez Pidal, merecida, pero excesiva, el olvido de los aspectos literarios del *Poema* y la atención exclusiva a su historicidad. El mismo autor destaca en otro trabajo (1987, 59-60) que algunas de las ideas fundamentales del tradicionalismo formulado por Menéndez Pidal están todavía vigentes: el estado latente de los poemas tradicionales, su difusión en variantes y refundiciones, el anonimato del autor entendido como esencial a la naturaleza de esa poesía.

Sin embargo, la idea, introducida por Menéndez Pidal (1924; 1956; 1959), del estado latente como mantenimiento de un poema tradicional en la memoria, fuera de sus

representaciones orales y anterior a las manifestaciones escritas, ha sido tanto alabada como refutada. Para los individualistas este concepto representa una especulación que no tiene apoyo en documentos, motivada por el deseo de ensalzar la nación española (Smith 1983b, 45-48). Para los atentos al perspectivismo histórico, esta expresión hablaría más de las limitaciones del academismo filológico que del modo de existir de esos productos artísticos: su existencia puede ser "latente" sólo para la historia literaria limitada al documento literario escrito. Paul Zumthor (1987, 172-74) decide entender el concepto con benevolencia: como conciencia de que en aquella época existía algo que está escondido de nuestra mirada directa (de ahí nuestras viejas decepciones), pero potencialmente recuperable (a través de la reconstrucción del ambiente).

Mientras en el modelo de la tradición épica como género el tradicionalismo logró mantener sus posiciones básicas e incluso acomodar las ideas oralistas, en el caso de los poemas particulares las ideas se modificaron más hacia la importancia de la influencia escrita y culta. Menéndez Pidal mantuvo siempre que el autor del *Poema de Mío Cid* había sido un laico y juglar y De Chasca (1966-67, 320-36), por ejemplo, defendió detalladamente esta opinión. M. Magnotta (1974, 215) resume su presentación del debate crítico sobre la tradición y transmisión oral y escrita del *Poema* con la aplicación directa del modelo pidalino para todo el género:

la primera aparición a finales del siglo XI como breves poemas orales y noticieros, cuya transmisión oral dura hasta el dictado del *Poema* a fines del siglo XII, seguido por la refundición del poeta de San Esteban hacia 1105 y la del poeta de Medinaceli hacia 1140, que se conservan en la tradición mixta (oral y escrita) hasta 1307, cuando Per Abat copió el poema, luego transmitido en forma manuscrita. Jules Horrent (1973), Francisco López Estrada (1982) y Carlos Alvar (1991) concluyen que no tenemos pruebas empíricas para resolver el debate y proponen una solución ecléctica. Una modalidad de la elaboración tradicional se propuso a veces en forma de la participación de varios autores en la transmisión manuscrita, con importantes refundiciones (Menéndez Pidal 1961; Horrent 1973; Richthofen 1954 y 1970). Y, sin embargo, incluso cuando se postula la autoría doble, es posible afirmar la unidad del estilo y de la estructura gracias al sometimiento a la misma estética tradicional (Menéndez Pidal 1961; De Chasca 1972). La irregularidad silábica del verso del poema sigue explicándose preferentemente por un sistema rítmico asociado con el ritmo musical durante el recitado o canción (Menéndez Pidal (1908-11, 102-03; López Estrada 1982, 220-22; Zumthor 1987, 222).

Los juicios repetidos durante largo tiempo sobre las *Mocedades de Rodrigo* como texto juglaresco, decadente y descuidado, se han revisado y matizado después de los estudios de A. D. Deyermond (1968; 1978), S. G. Armistead

(1978), R. H. Webber (1980a) y T. Montgomery (1983b; 1984). Mientras la categorización tradicional presentaba el *Poema de Mio Cid*, las *Mocedades de Rodrigo* y el fragmento de *Roncesvalles* como un grupo de carácter esencialmente diferente del resto de la poesía narrativa del mismo período, es decir, como un arte popular, "de juglaría", hoy tal división parece arbitraria (Alvar y Gómez Moreno 1988, 71-74).

3.2. Algunos trabajos críticos individuales

A continuación se presentarán brevemente algunas contribuciones individuales, como modalidades de la aplicación de los principios generales esbozados. Los autores y los estudios citados serán muy pocos en comparación con la cantidad de las publicaciones que se podrían incluir, por su referencia explícita o implícita al carácter oral de la poesía épica, ya que la interpretación tradicionalista de casi cualquier cuestión particular depende de la afirmación de la tradición oral épica o apunta hacia ella.

El enorme trabajo que Ramón Menéndez Pidal realizó en su larga carrera, centrado en la épica medieval y las variadas cuestiones vinculadas con ella, definió toda una época de la crítica de la literatura española y proporcionó conocimientos y materiales para el estudio de su Edad Media. Los principios teóricos de Menéndez Pidal han sido

críticamente revisados, sin embargo, y el papel del gran maestro a veces evaluado a través de sus efectos negativos (Deyermond 1977; Gerli 1982). López Estrada (1962, 144-67) señala como gran logro de Menéndez Pidal el de haber reconstruido el período de los comienzos de la épica mediante una sistemática investigación de las informaciones indirectas sobre los poemas perdidos y haber desarrollado una teoría para entender la verdadera naturaleza de esa poesía. La exposición de los principios y la evolución de las teorías de Menéndez Pidal también se puede encontrar en Catalán (1992), con matiz biográfico, y Nebot (1989), que presenta las ideas principales de Menéndez Pidal sobre la literatura oral.

Uno de los objetivos centrales de la labor teórica de Menéndez Pidal era mostrar la diferencia de las condiciones de la creación entre el arte tradicional, fuertemente marcado por su difusión oral juglaresca, y la obra de un autor individual. En realidad, no excluyó el papel de la transmisión escrita, ni de la composición escrita inicial, pero creía que incluso estos autores se sumergen en la colectividad, rasgo que determinó como "voluntad de anonimia" (1959, 55). Las variantes textuales se explican justamente como participaciones creadoras en la difusión de la obra, sentida como patrimonio común.

La primera etapa de investigaciones fue dedicada a la reconstrucción de la épica medieval, apoyándose en la

organización y examen de las crónicas generales de España, que resultó en varias publicaciones fundamentales para los conocimientos de la épica española. Entre ellos, la edición del *Poema de Mio Cid* (1908-11) con un importante comentario crítico sobre el manuscrito, donde considera los posibles "recursos enmendatorios" (1: 34) y, entre ellos, plantea algunas cuestiones fundamentales sobre el poema: la geografía, la métrica, la asonancia y la relación con las crónicas. Afirma la irregularidad original del metro épico, regido por unos principios desconocidos (1: 83), subraya la unidad de composición a pesar de las inconsistencias (1: 123) y precisa el valor de las crónicas alfonsíes para la regularización del texto del manuscrito (1: 124-36). El apoyo en las crónicas para la reconstrucción de la epopeya fue una constante a lo largo de su carrera, pero también tuvo un impacto esencial en la formación de sus teorías sobre la tradicionalidad de la épica, e incluso en su visión de la continuidad del espíritu nacional a través de la literatura española (Menéndez Pidal 1945; 1952; 1992).

En *Poesía juglaresca y juglares* (1924, revisado en 1957) se dedicó a la reconstrucción de la figura del juglar en sus condiciones sociales, aprovechando gran número de fuentes historiográficas de la Edad Media. Describe varios tipos y actividades de los juglares medievales, con particular atención a España, analiza su posición social, económica y legal, presenta diferentes elementos y

circunstancias de su representación, diversos tipos de poesía que incluían en sus repertorios, su modo de vivir y los viajes y hace referencia a algunas figuras individuales en las cortes medievales.

En la parte dedicada a "los juglares de poesía narrativa" (240-332), subraya la importancia de los temas históricos, y expone una evolución de este repertorio que, más o menos, representa la evolución de la epopeya española en cuatro etapas. Según este cuadro, hubo una época primitiva de cantares más breves, el *Poema de Mio Cid* pertenece a la época de florecimiento de las gestas, la tercera época se caracteriza por el contacto literario entre los juglares y los clérigos y la cuarta corresponde a la decadencia de las gestas y la aparición de los romances.

La parte final del libro desarrolla la idea del juglar como poeta y transmisor de la poesía tradicional, junto a su función de intérprete de productos individuales, vista como "publicación" (376). Elabora la imagen del juglar épico como anónimo por esencia y sumido en la tradición. Establece el origen de las literaturas románicas en la tradición juglaresca, que relaciona con sus ideas sobre los mecanismos de la tradición épica: el estado latente, la relación del individuo a la tradición, las variantes y refundiciones, los rasgos estilísticos y métricos. Asegura la difusión mixta del cantar de gesta, sobre todo oral y cantada, pero con la importante función de la escritura. A la transmisión escrita

también asigna la creación de las variantes, aunque se vuelven más estables, y supone su doble efecto sobre los poetas: los menos inventivos se adhieren al texto fijo, mientras los más creativos descubren la posibilidad de dedicar más tiempo a la refundición (369).

Un ejemplo de la modalidad más romántica de la visión pidalina del arte tradicional es el artículo de 1952, donde aboga por el estudio de la diversidad de las literaturas nacionales de la Edad Media y se propone diferenciar la épica francesa y la española en tres aspectos: su relación a la historicidad que constituye su fondo, la versificación y su finalidad literaria. El verismo y el anisosilabismo se afirman como distintivos de la epopeya española, igual que la sumisión de la ambición literaria frente a las necesidades de la comunidad. Aquí Menéndez Pidal llega a igualar la tradicionalidad con lo popular y lo nacional (92) y divisar un "alma de la epopeya" (93), capaz de migrar a otros géneros literarios. La escasez de los manuscritos épicos españoles la intenta convertir en una "ventaja" frente a la literatura francesa, encontrándole su causa en la gran popularidad de que, supuestamente, gozó la épica española.

En 1959 Menéndez Pidal publicó *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, libro que tiene como propósito la aplicación más amplia, a la épica románica, de su teoría sobre los cantares de gesta como poesía tradicional. La

introducción repasa la historia de la crítica sobre el origen y carácter de los poemas épicos franceses y ofrece la visión tradicionalista del autor (49-77), cuya exposición sistemática sigue también en la conclusión (413-67). Después de examinar los documentos de los hechos históricos, describir la situación general de la época y trazar el destino del relato en los documentos posteriores, Menéndez Pidal concluye que los cantares noticieros constituyen el origen de la *Chanson de Roland*, aunque el desarrollo más rápido de la épica francesa también lo aleja más pronto de su fundamento histórico.

En 1961 Menéndez Pidal anunció el cambio de su opinión respecto al autor del *Poema de Mio Cid*, proponiendo la intervención de dos poetas-juglares como explicación de las inconsistencias en la versificación, en la presentación de las localidades geográficas y, especialmente, de las diferencias entre los cantares respecto a la importancia relativa de los elementos ficticios o de la fidelidad a los hechos históricos. Concluye que los procedimientos de los dos poetas son irreconciliables en cuanto al verismo, pero subraya que el *Poema* ostenta la unidad artística gracias a la continuidad de la inspiración en el arte tradicional.

En 1965-66 reacciona a la teoría oralista y niega su aplicabilidad a la épica española. Afirma de nuevo que los largos poemas narrativos se transmitían mediante la tradición oral, basada en la extraordinaria memoria

profesional de los juglares y con ayuda de la escritura. Sostiene que esa memoria funcionaba como "una escritura analfabética", de lo cual deduce la diferencia radical frente a la épica improvisadora. Cree que es válida la analogía con el romancero, a pesar de la diferente extensión. Imagina un proceso en que el segundo poeta del *Poema de Mio Cid* refundía oralmente el cantar memorizado por otro juglar, el cual a través de muchas repeticiones asimilaba las enmiendas.

Además del rechazo general de sus postulados por la crítica que no admite la hipótesis de la tradición oral épica, lo que se reprocha a Menéndez Pidal es sobre todo la manera en que desarrolla la interpretación en las escalas que más se alejan de los documentos. Las extrapolaciones son indispensables en la literatura medieval, pero Menéndez Pidal suele darles forma demasiado concreta, seductoramente semejante a un hecho positivo y observable. También parece excesivo su apoyo en el criterio de la coherencia de la teoría, como indicativo de su verosimilitud, así que algunas de sus ideas que eran meras hipótesis muchas veces pasan a ser bases positivas de las interpretaciones ulteriores, por ejemplo: los supuestos "poemas noticieros" y la proclamada veracidad histórica de la épica castellana se juntan a la escasez de elementos fantásticos en el *Poema de Mio Cid* y a los temas contemporáneos en los romances del siglo XIV, para formar un todo sólido que se utiliza como argumento en

muchas polémicas o interpretaciones (v. p.ej. C. Alvar 1991, 38).

El gran proyecto de Menéndez Pidal, sin embargo, no impidió las contribuciones originales de otros estudiosos españoles, como se le acusa a veces (Gerli 1982; Deyermond 1977 y 1987). Los estudios estilísticos de Dámaso Alonso han sido resucitados con el nuevo interés en la interpretación oral de la literatura medieval. En su muy citado artículo de 1941, Alonso propuso ver la recitación juglaresca como una "semi-representación" y el carácter de la épica medieval como intermedio entre lo narrativo y lo dramático. Interpreta la ausencia de los verbos que introducen estilo directo, la omisión de otros elementos de enlace y el predominio de los elementos afectivos sobre los lógicos por las necesidades y posibilidades de la recitación. En 1969 comparó el uso de los verbos *dicendi* en el estilo directo en la épica francesa con su menor frecuencia en el *Poema de Mio Cid*, para interpretar este hecho como un recurso dramático de la obra española. Aunque Alonso básicamente aceptaba el modelo tradicionalista de Menéndez Pidal, sus estudios se fijaron en cómo las formas literarias podían estar determinadas por su modo de difusión.

En 1962 F. López Estrada (144-67) se adhiere a las ideas de Menéndez Pidal y las presenta por extenso, destacando la figura del intérprete, la manera de la presentación y el público al cual se dirigía como factores

esenciales. A propósito del romancero (202-13) apunta la diferencia entre lo popular y lo tradicional y describe la tradición como fuerza activa, que no consiste sólo en la conservación, sino en un proceso de perfeccionamiento hacia la forma más selecta, que se rige por "el sentido de la tradicionalidad" (211). El útil panorama de la crítica sobre el *Poema* (1982) del mismo autor ofrece una guía bibliográfica organizada por cuestiones y un comentario extenso, que elabora con más atención la relación entre la difusión oral y los aspectos literarios. A propósito de la fecha y el autor del código del *Poema*, revisa las teorías y polémicas conocidas (13-48), y considera por extenso la intervención de los juglares en su origen. Indica la difusión de la leyenda sobre el Cid, la cual tiene uno de sus testimonios en el texto conservado del *Poema*. El estilo del *Poema*, por otra parte, parece reflejar su difusión oral por los juglares. Subraya que las circunstancias de la representación y las exigencias del público debían influir en las modificaciones, de diferente extensión, que el juglar efectuaría sobre los textos recitados. De esta manera se producía también la adaptación a diferentes dialectos que encontraba en los viajes característicos de su oficio, mientras el arcaísmo del lenguaje poético era un elemento estabilizador. López Estrada presenta la posición del juglar en el marco de la sociedad predominantemente iletrada, a diferencia de los cantores sudeslavos, y lo insustituibles

que eran los intérpretes para la difusión de la literatura vernácula primitiva. En el apartado sobre el género épico en conjunto (204-08), expone las teorías de Menéndez Pidal, capaces de explicar el alto valor artístico de la obra excepcional que aprovecha los elementos de un fondo común, para oponerlas a la tesis de C. Smith (1983b), vista como una amenaza a la "condición representativa de la épica" que e *Poema de Mio Cid* tiene en la literatura española.

Dedicando un apartado (241-42) al formulismo épico en el estilo del *Poema*, acepta las conclusiones de E. de Chasca (1967) sobre el uso altamente artístico de las fórmulas e indica que funcionan también como un signo del género que facilita su aprehensión por el público. Entendiendo el estilo épico como un "sintagma poético" (242-48), destaca, entre otros rasgos, los vínculos entre la presentación vocal y las estructuras bipartitas en la métrica, la sintaxis y varios elementos narrativos. La finalidad de la representación oral debía tener consecuencias en la estructura y el estilo; por lo tanto, López Estrada interpreta los ritmos y la entonación melódica del *Poema*, las apelaciones al auditorio, la disposición teatral de algunos episodios y otros recursos como factores de la dramatización del texto. Finalizando su presentación de los aspectos literarios del *Poema*, López Estrada recuerda que hay que considerarlo en su molde genérico, de la épica medieval, que incluye muchos elementos que el lector moderno

tiende a pasar por alto.

Carlos Alvar en sus introducciones a la épica medieval (en M. Alvar 1981; rev. en C. Alvar y Gómez Moreno 1988 y C. Alvar 1991), ofrece otro ejemplo de la reformulación de las viejas posturas del tradicionalismo español. Supone la existencia de un gran número de poemas épicos que desaparecieron sin testimonios escritos y los considera como un género definido por la transmisión oral, donde cada representación configura una obra literaria, y por la tradición, que elabora el código literario particular en que se apoyan. Subraya que en la tradición oral el intérprete es simple "depositario de la memoria colectiva" (C. Alvar 1991, 24), sin negarle las posibilidades de intervención creativa. Esboza el modelo de la épica románica constituido por los "núcleos épicos", es decir hechos históricos que inspiraron grupos de poemas épicos; entre los hechos históricos y los cantares supone la existencia del tema, su "fermentación" en "leyendas épicas", y a esta fase corresponden "deformaciones, cruces con leyendas distintas, reelaboraciones individuales, paralelismos con vidas de santos, enriquecimiento con la retórica eclesiástica" (43-45). Vuelve a subrayar que las afirmaciones de la tradición épica española se apoyan en importantes testimonios indirectos: las prosificaciones en las crónicas de los siglos XIII y XIV y la pervivencia de fragmentos en la tradición oral del romancero.

Germán Orduna (1985) propone trazar los efectos de la transmisión oral y escrita en el texto del *Poema de Mio Cid*. Renueva la idea de la combinación de los medios orales y escritos en la transmisión del material tradicional de la Edad Media, con especial atención al manuscrito del *Poema de Mio Cid*. Subraya la importancia de la tradición mantenida a través de los manuscritos que preceden al conservado, ya que ella también debió afectar la forma literaria del *Poema*. A esta tradición escrita atribuye su lograda elaboración literaria y algunos rasgos de la erudición. Propone un modelo del proceso que llevó al presente poema, que incluye una etapa de la tradición oral, caracterizada por el anonimato de los poetas y numerosas variantes. Su puesta por escrito se realizó en el momento de una mayor asequibilidad de los materiales para la escritura, en un medio de interacción de la poesía profana y tradicional de los juglares con la culta de los clérigos y trovadores. La transmisión manuscrita también se caracterizaba por el anonimato característico del arte tradicional, pero la actitud de los participantes era divergente y producía, por un lado, mayor estabilidad del texto copiado y, por otro, mayores refundiciones. A la luz de los elementos orales y letrados así establecidos, Orduna examina el carácter de algunos episodios del *Poema de Mio Cid*, formulando de nuevo una visión ecléctica entre los efectos de los diferentes medios comunicativos y sus presupuestos culturales.

Los críticos británicos, en conjunto y por lo general, se ven señalados como "individualistas" o "neo-individualistas", ya que en vez del origen de los textos conocidos en la tradición oral, defienden su composición por escrito; sin embargo, varios autores admiten cierta influencia de la tradición oral preexistente o del propósito de la difusión oral. A. D. Deyermond, por ejemplo siempre defiende el aspecto tradicional, aunque no se trate de la tradición oral; junto con los tradicionalistas defiende la hipótesis de una larga tradición previa a los textos conservados y la existencia de ciclos épicos en España. Su idea favorita parece ser que los poemas particulares fueron compuestos por un individuo culto y dotado, para ser difundidos luego oralmente por los juglares. En 1965 publicó un artículo en que evaluaba las posibilidades de la aplicación a la épica española de los recién difundidos hallazgos de A. B. Lord (1960); indicó las analogías para la explicación de ciertos aspectos de los poemas españoles y formuló algunos modelos hipotéticos del proceso que produjo los textos conservados, con diferentes combinaciones de los modos de composición, de la transmisión, o de la personalidad autorial. Su monografía sobre las *Mocedades de Rodrigo* (1968) revisó la postura tradicional frente a este texto como producto de la tradición oral en su fase de decadencia. Deyermond indica aspectos que sugieren a un autor culto y fines propagandísticos. Sin embargo, toma en

cuenta el ambiente cultural, explicando ciertos elementos del contenido, más llamativos y ficticios, como efectos de la presentación de los poemas frente a un auditorio (19 y 21-22). Admite cierto impacto de la oralidad en el poema, pero sólo como consecuencia de la difusión oral, o algunas huellas de un original no-culto, utilizado por el autor. Deyermond postula una tradición épica española, cuyos motivos, fórmulas y técnicas se extendieron a otros tipos de la poesía narrativa en los siglos XIII y XIV. En el artículo sobre el *Poema de Mio Cid* de 1982 formula el problema como uso de la tradición épica oral, presente en los motivos folklóricos, en la composición por motivos, en las fórmulas, y su variación individual en manos de un poeta hábil, que se descubre en la transformación de los rasgos típicos de un héroe épico y del sentido general de la obra. Su introducción a la épica medieval española (1987) reafirma varias de las posturas tradicionalistas, aunque para el *Poema de Mio Cid* supone a un autor culto y especula sobre su personalidad. La relación entre la composición escrita y la ejecución oral se establece a través de la atención del poeta a las necesidades de la futura presentación pública. Presta marcada atención al porcentaje de las fórmulas, cuya presencia elevada en los textos cultos se interpreta como apoyo en la tradición, y a los motivos folklóricos procedentes de fuentes variadas o del fondo común indoeuropeo. Examina los indicios de la existencia de los

poemas hoy perdidos, admite varios, pero rechaza algunos indicados por Menéndez Pidal (1951). Sus últimas publicaciones (v. cap. 5) siguen apoyando la visión de la tradición épica española como un género cuyos textos conservados revelan los efectos de las influencias opuestas: la tradicionalidad frente a la creación artística individual, los elementos folklóricos y la intencionalidad propagandística, el formulismo de la poesía oral y la estructura compleja.

Los estudiosos que han realizado investigaciones extensas sobre el romancero en la tradición oral moderna además de búsqueda paciente de los útiles paralelos y fuentes, han dado su particular contribución, con la aplicación de lo conocido sobre una tradición oral viva, para una aproximación a la poética del arte tradicional que se podría reflejar en la tradición épica medieval. Ya Menéndez Pidal sentó las direcciones para esta tarea, pero la completa continuidad de propósito e inspiración entre los dos géneros, que él propuso, no es aceptada por sus continuadores. Esta actitud adopta, por ejemplo, su nieto, D. Catalán (1970-71), indicando, sin embargo, que con frecuencia aparece una continuidad de motivos y de fórmulas poéticas.

S. G. Armistead también fundamenta sus posturas teóricas en el conocimiento extenso y profundo tanto de las

crónicas medievales, como del romancero. Las investigaciones minuciosas que realizó en ambos campos le permiten indicar convincentes paralelos entre estos textos y los épicos, tanto los conservados como los reconstruibles. En el artículo que defiende la primacía de la tradición oral de las *Mocedades de Rodrigo* sobre la contribución del autor de la versión escrita del poema, Armistead (1978), enfatizó la importancia del mero hecho de la puesta por escrito de un poema oral, que implica automáticamente una alteración de su carácter tradicional oral. En 1981 otra vez explicó la relación entre la épica y los romances, en una reevaluación crítica del debate entre los tradicionalistas y los individualistas. Concede gran importancia a la transformación benéfica que los estudios individualistas recientes provocaron en las perspectivas sobre la épica y, en vez de la confrontación polémica de pruebas y demostraciones, opta por presentar un sistema de tradición oral como la mejor hipótesis para la explicación de la evidente relación entre la épica y el romancero. En 1986-87 protesta contra la perspectiva académica limitada por el favorecimiento de la literatura escrita y sus propiedades estéticas. Demuestra que la combinación de los argumentos apoyados al mismo tiempo en las crónicas y en los romances exige la postulación de un fondo común con los textos épicos conservados, y el carácter de ese fondo debe haber sido la tradición oral épica, si se quiere explicar el conjunto de

las coincidencias y el tipo de las variaciones. En 1987b muestra que la presencia de las figuras retóricas, tales como la pregunta retórica, no indica la creación erudita, ya que este recurso se encuentra en la poesía oral sudeslava y en el romancero.

Las investigaciones sobre el romancero han ofrecido también un importante paralelo a R. H. Webber, que sobre él realizó el primer análisis oralista en el campo hispánico (1951). Con las contribuciones posteriores llegó a formular una versión particular del tradicionalismo que plenamente acepta el modelo de la composición oral y sigue derivando de esta postura las soluciones a las cuestiones principales suscitadas en torno a la épica española (sobre los estudios de Webber más directamente apoyados en la teoría oralista, el cap. 4). Defiende la continuidad de toda la poesía tradicional española en el desarrollo de su lenguaje poético, a pesar de las diferencias cronológicas y genéricas (1980b). En el artículo de 1981, después de establecer tres tipos de historicidad, tal como la crítica suele observarlos en la obra literaria (la presentación de la realidad histórica, la poetización de la historia y la novelización de la historia), identifica en el *Poema de Mío Cid* la modalidad de la poetización de la historia que, según ella, también era la única que establecía Menéndez Pidal. En su crítica (1986a) de las hipótesis de C. Smith (1983) repasa las cuestiones principales sobre el *Poema de Mío Cid*, los

debates críticos y las soluciones de Smith, para reafirmar la pertinencia de las teorías tradicionalistas y oralistas.

El trabajo de Webber y el de Armistead me parecen ejemplos elocuentes de las modificaciones logradas sobre el modelo de la tradición oral épica establecido por Menéndez Pidal. Aunque ambos autores muchas veces defienden precisamente la contribución personal de Menéndez Pidal, las ideas en que basan los análisis propios y las valoraciones literarias parecen ofrecer cambios más sustanciales que una mera modernización terminológica. La observación inmediata de la tradición oral del romancero judeo-español en su entorno cotidiano (Armistead), la experiencia amplia en el análisis del estilo oral-formulario (Webber) y la atención a los medios de comunicación y publicación (C. Alvar 1991; López Estrada 1982) han enriquecido tanto la argumentación a favor del modelo tradicionalista, como la descripción de sus bases estéticas. Las ideas no sólo de Menéndez Pidal, sino ya de Milá y Fontanals, establecían un sistema poético tradicional como referente para la interpretación de los textos particulares y sus coordenadas siguen vigentes en la actualidad para los defensores de la tradición épica oral. Sin embargo, creo que es importante el que la función social de esos productos artísticos ya no se observe como expresión sublime de la nación española, sino como variedad de los usos y percepciones a que los han sometido su trayectoria

histórica y la vida cotidiana.

4. La composición oral y sus efectos en la obra literaria

Las implicaciones de la teoría de Milman Parry y Albert B. Lord para el estudio de la épica castellana provocaron en los años sesenta y setenta uno de los debates que más polarizaron la crítica, pero parece que el asunto posteriormente encontró modos de adaptación menos controvertidos. En este capítulo se observarán los resultados de la aplicación de sus métodos tanto en los estudios que comparten sus ideas generales sobre la naturaleza de la poesía épica, como en los que proponen explicaciones diferentes. De esta manera, el criterio de la clasificación en este capítulo no será sólo la composición oral como hipótesis sobre el origen de los textos épicos, sino también el método empleado: el análisis "oral-formulario" del estilo y de la estructura.

4.1. Ideas generales de la teoría oralista

John M. Foley afirma en la Introducción de su bibliografía anotada de la teoría oralista (1985, 3-77) que este campo se encuentra todavía en un proceso de descubrimiento de su identidad, ya que todavía representa una síntesis metodológica de carácter interdisciplinario. Él opta por considerarlo como el conjunto de los estudios que se relacionan con el trabajo de Milman Parry, Albert Lord y sus seguidores y que se dedica a estudiar el arte literario oral. En el mencionado libro Foley ofrece información útil

sobre las variantes de la teoría en trabajos individuales, incluidos los de la literatura hispánica. Su Introducción ofrece una presentación extensa del desarrollo de la teoría general y de sus aplicaciones en diferentes campos; para una introducción general a los estudios oralistas se puede consultar también a J. M. Foley (1986, 1-18), A. B. Lord (1986b), W. J. Ong (1982) o Adam Parry (1971).

En términos generales, el trabajo de Parry y Lord proporcionó la descripción de una tradición oral viva, resultado de la observación de los cantores, de su manera de recitar, de la actitud que adoptan frente a su arte. De aquí derivó una teoría de la poesía narrativa oral, que expone como sus rasgos reconocibles el uso abundante de las fórmulas y de las frases formularias, la estructura organizada alrededor de las escenas típicas y el poco uso del encabalgamiento. Estos elementos se interpretaron como partes de un sistema poético relacionado con las circunstancias de la composición oral. Un descubrimiento esencial fue el hecho de que los intérpretes sudeslavos de los poemas épicos no aprenden los textos de memoria, sino que los componen durante el recitado, sin ayuda de la escritura, gracias a su técnica de improvisación. Sin embargo, también se notó que estos cantores no se ven como autores, sino que expresan sólo el intento de memorizar poemas escuchados. Esta combinación de la improvisación con el respeto a los elementos esenciales del relato y a los

recursos tradicionales permitió entender la tradición como un proceso en que la conservación del material se efectúa a través de su constante recreación.

El nacimiento de la teoría oralista ocurrió con las dos tesis doctorales que presentó Milman Parry en 1928 (M. Parry 1971, 1-239), pero su enorme divulgación se debe al libro de Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (1960). La inspiración y la formulación de algunos elementos de la teoría de Parry procedieron de los viejos debates sobre los textos homéricos y de los trabajos en campo ya realizados por otros investigadores (Foley 1985; A. Parry 1971). Después de haber afirmado el origen de la poesía homérica en la tradición, Parry postuló su carácter oral y encontró una prueba crucial en los resultados de sus propias expediciones en Yugoslavia, donde pudo observar la composición oral de los poemas narrativos durante la misma ejecución. Otros estudiosos, como Cecil M. Bowra y Jean Rychner, continuaron sus ideas y contribuyeron con las publicaciones esenciales para su divulgación (Bowra 1952; Rychner 1955), pero la publicación del libro de Lord promueve su aplicación en numerosísimas investigaciones en gran variedad de lenguas y campos literarios. Lord modificó el concepto de la fórmula, subrayando su flexibilidad, y particularmente se dedicó a la estructura narrativa. La conclusión de Parry de que la presencia de los elementos característicos para la composición oral en Homero indica su origen en la tradición

oral recibió en Lord la forma de una prueba exacta, aplicable a otros textos, que demuestra su composición oral o escrita.

De aquí partió un impresionante número de estudios que se dedicaron al análisis cuantitativo del estilo con el fin de averiguar la frecuencia de las fórmulas en los textos particulares de diferentes períodos, lenguas y géneros. Sin embargo, la aplicación del método en distintas tradiciones orales mostró que había que tener en cuenta las diferencias de las culturas en que aparecen, de la organización social, de la evolución particular del género y otros factores que inevitablemente afectaban los resultados y las conclusiones basadas en ellos (Foley 1985; Lord 1975; 1986).

En 1960 Lord sugirió la aplicación del análisis oral-formulario a los textos medievales, con la convicción de que la presencia elevada de las fórmulas es consecuencia directa de la composición oral de un texto y ofreció ejemplos de ese análisis (198-221). De los acercamientos más cautelosos, que proponían la perspectiva comparativa como ayuda en la reconstrucción del contexto de la literatura medieval, resultó el nuevo énfasis sobre la manera de difusión de la literatura medieval y sus consecuencias para la naturaleza de los textos conservados (v. cap. 6).

Entre los hispanistas, sin embargo, junto a la resistencia inicial a admitir el modelo de la composición oral para la épica española, ya en los primeros intentos de

aplicar las pruebas de Lord se observó que era inevitable cierta modificación de los criterios. La definición de la fórmula y el porcentaje de la expresión formularia han sido ajustados a las diferencias de la métrica y se han buscado diferentes soluciones para el problema de la escasez de los textos (v. apartado 4.3). La mayoría de los trabajos que intentaron aplicar las ideas y el análisis oralista al material épico español tenían el propósito más o menos implícito de establecer el origen de los textos en la tradición oral o en la creación escrita, pero el análisis del contenido formulario se ha relacionado también con otras cuestiones, por ejemplo: la irregularidad del metro (Harvey 1963; Deyermond 1965; Adams 1972 y 1976), o la influencia francesa (Herslund 1974; Smith 1987). Para una cronología de la aplicación del cómputo formulario, con un repaso de las intuiciones anteriores sobre la repetitividad del estilo épico como algo característico de la poesía popular, se puede consultar la introducción de J. S. Geary (1980, 1-20). Deyermond (1977, 30-33) también ofrece un repaso útil de los estudios sobre el formulismo en el estilo del *Poema de Mio Cid* y Faulhaber (1976) los presenta en el contexto del debate sobre el origen de la épica española.

4.2. La validez del modelo de la composición oral para la épica española

La adhesión a los modelos oralistas para la tradición épica como género oral no supuso siempre la aceptación de la composición oral para los textos concretos. Bowra (1952, 247-49) consideró el *Poema de Mio Cid* en el contexto de la composición oral de la poesía épica y sugirió su composición por escrito, estableciendo la categoría de la "poesía semiletrada" que afecta a las características del texto sólo porque el autor puede dedicarle más reflexión (253). Percibe en el *Poema* huellas de las fórmulas pero, en vez del uso constante y decorativo, le parecen más funcionales. Al notar un mayor formulismo vinculado al personaje del Cid, supone que el poeta dignifica al héroe usando un elemento arcaizante. Ya que las fórmulas son resultado de las necesidades de la improvisación oral, concluye que lo más probable es que un poeta culto escribiera el poema utilizando elementos de una poesía oral anterior. Ésta probablemente no desarrolló un alto grado de formulismo, debido a la mayor flexibilidad de su metro. A. B. Lord (1960) se refirió de paso al *Poema de Mio Cid*, sugiriendo como explicación de su metro irregular las condiciones del dictado (127). Incluye el *Poema* entre los poemas épicos medievales que, gracias a los mecanismos de la tradición oral, mantienen la unidad a pesar de la división en dos o tres partes (206).

Varios críticos, a pesar de que defendían la existencia de la tradición oral, se declararon en contra del modelo de la composición oral propuesta por Parry y Lord, con el argumento de que se trata de dos diferentes tipos de tradición y prefiriendo la analogía con la transmisión oral del romancero (p.ej. Deyermond 1968; Menéndez Pidal 1965-66). Menéndez Pidal rechaza la posibilidad de la improvisación en la composición de los poemas españoles y repite que su tradición suponía mayor estabilidad del texto por el uso de la escritura y gracias a la memoria asombrosa de los juglares.

Entre los críticos que afirmaron las semejanzas entre el modelo sudeslavo y la épica española, L. P. Harvey (1963) se refiere a las observaciones de Lord sobre las dificultades que siente un cantor yugoslavo al dictar el poema sin el canto, con vacilaciones en los límites y en la longitud de los versos, produciendo una mezcla de prosa y verso. Harvey propone este modelo como posible explicación de la irregularidad métrica del *Poema de Mío Cid*, en cuyo caso habría que revisar la idea de que se trata de una propiedad inherente y primitiva de la épica castellana.

Las circunstancias del dictado como posible explicación atrajeron también la atención de A. D. Deyermond (1965), quien trató de evaluar la posibilidad de aplicación de las recién difundidas ideas de Lord (1960) a la épica española,

e indicó los aspectos que se prestan a la analogía: los elementos compartidos entre diferentes textos, la irregularidad métrica, las inconsistencias del *Poema de Mío Cid* y las diferencias entre sus cantares, los defectos generales y el comienzo en prosa de las *Mocedades de Rodrigo*. De acuerdo a su postura general de que la épica castellana revela una mezcla de elementos y circunstancias cultos y populares, su hipótesis sobre el origen de los textos concretos también formula diferentes posibilidades de combinación de los dos modos en el proceso de la composición, de la transmisión, o en la personalidad del autor. Deyermond siguió sosteniendo esta idea, suponiendo que una cierta oscilación podía ser admitida en la épica basada en el ritmo acentual, pero que los extremos en la irregularidad de las *Mocedades* se explicarían por el proceso de dictado del juglar al escriba (1968; 1977).

Kenneth Adams (1976) también desarrolló las analogías expuestas por Harvey y comparó varios elementos de los poemas descritos por Lord con otros del *Poema de Mío Cid*, bajo el presupuesto de que el texto se copió de una interpretación oral, llegando a la conclusión de que la versión escrita delata un poema oral al fondo. En la misma colección de estudios aparece el artículo de Margaret Chaplin (1976) que, después de semejante comparación, concluye que la épica española se compuso por escrito, con cierta influencia de la ejecución oral.

4.3. Análisis del estilo oral-formulario

Los intentos para adaptar las pruebas propuestas por A. B. Lord a la literatura española produjeron criterios bastante variables. El porcentaje de las fórmulas a veces se ha derivado de muestras parciales de texto (Chaplin 1976), en vez del texto completo (Duggan 1974; Geary 1980). El número de las repeticiones necesarias para que una frase se incluyese en el cómputo también ha variado de dos (Geary 1980) a tres (De Chasca 1968), o cinco para el romancero (Webber 1951). Como referente para la comparación de los resultados obtenidos se ha usado la épica sudeslava (Chaplin 1976; Adams 1976), la francesa medieval (Duggan 1974; Geary 1980) o el romancero (De Chasca 1966-67). La mayoría de los análisis realizados consideran como pertinente sólo la repetición de una frase dentro de un mismo texto, sin incluir en el porcentaje las fórmulas compartidas con otros poemas. La manera de definir o percibir la fórmula se refleja directamente en el resultado del análisis. Parry definió la fórmula como "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea" (1930, 272). La irregularidad del metro español inmediatamente se mostró como un obstáculo para la aplicación directa de esta definición. Edmund de Chasca (1967) prescinde de las condiciones métricas en la definición. Joseph J. Duggan (1974) escoge para su análisis hemistiquios completos que se repiten dentro del poema, con

las mismas palabras como portadoras del valor semántico, aunque pueden estar ordenadas de manera diferente o tener diferente valor métrico. J. M. Aguirre (1979; 1981) propone añadir la condición de la rima a la definición, ya que ésta no existe en la épica sudeslava, caracterizada por el metro regular. Por otra parte, aunque las reseñas de los estudios oralistas tienden a presentarlos como un conjunto de trabajos que analizan el formulismo del estilo épico, hay que diferenciar las conclusiones basadas en el análisis cuantitativo, concentrado en averiguar la frecuencia de las fórmulas, de las que resultan del análisis descriptivo, que examina su función dentro del texto.

El primer estudio de las fórmulas, definidas por Parry, en el campo hispánico fue el análisis detallado del uso del lenguaje formulario en el romancero, realizado por Ruth H. Webber en 1951. Una de sus conclusiones fue que el formulismo de los romances deriva de un fondo de tradición oral, compartido con la épica, lo cual permite verlos como dos etapas de una misma tradición poética.

Webber estudió el fragmento de *Roncesvalles* (1966; 1981), su dicción formularia y la temática, a pesar de su brevedad, gracias al contexto de la épica y del romancero. Afirma la comunidad del sistema de fórmulas con el *Poema de Mio Cid* y la tradicionalidad de su tema.

En 1973 Webber analiza el *Poema de Mio Cid* desde el punto de vista de la composición por "temas" (Lord 1960),

entendidas como unidades narrativas recurrentes, de extensión variable, o mejor dicho moldes temáticos que se ajustan al contexto y al contenido (21). En el apéndice del artículo se da un esquema temático ejemplar para el Poema. Al comparar la distribución en tiradas con los temas o episodios más fundamentales, Webber concluye que sus límites no se corresponden, pero sí coinciden con los motivos menores y así cobran funcionalidad narrativa.

El análisis descriptivo de las fórmulas en las *Mocedades de Rodrigo* (Webber 1980a) tiene como fin averiguar la medida en que las fórmulas pertenecen a un sistema tradicional coherente. Junto a la frecuencia de las fórmulas, subraya la importancia de la consistencia en su uso. Escoge para su análisis las categorías formularias que se vinculan más directamente con las necesidades de la composición oral. Entrevé la base de un formulismo sistemático trastornado por las intervenciones de un refundidor culto. Su conclusión se basa en el uso asistemático de las fórmulas, en el uso de los nombres propios que revela un deseo de ostentar información específica, en la extensión arbitraria que estropea el valor rítmico de los hemistiquios y en el esfuerzo visible de abandonar la parataxis épica. La distribución desigual de las fórmulas sugiere interpolaciones tardías. Webber reafirma las conclusiones anteriores de que las *Mocedades de Rodrigo* son refundición de un cantar perdido, pero no cree

en su aptitud para la difusión oral, a diferencia de Deyermond (1968).

En las publicaciones más recientes, Webber interpreta cuestiones como la historicidad del *Poema de Mio Cid*, la continuidad entre la epopeya y el romancero, las estructuras definitorias de la épica románica, desde una perspectiva que combina la afirmación de su carácter oral con su tradicionalidad esencial. En la reacción crítica (1986a) al libro de C. Smith (1983b), Webber reiteró su postura a propósito de varios de los viejos debates sobre el *Poema de Mio Cid*. Su explicación de la irregularidad silábica, por ejemplo, incluye la estructura acentual y la tendencia a un cierto número de sílabas como compaginables una con otra en el caso del verso oral y cantado. La habilidad del poeta en el manejo de esos valores acústicos se ve como evolución intuitiva y refinamiento durante la ejecución. El carácter mecánico que implica el uso de las fórmulas queda compensado por Webber con la idea de que el cantor utiliza un lenguaje poético, derivado del idioma materno.

Webber así consigue integrar el modelo de la composición oral en su versión del tradicionalismo: apoya su análisis en la convicción de que la expresión formularia es característica del estilo tradicional, entendido como verso que ha sido compuesto y transmitido de manera oral (1980a, 196).

Edmund de Chasca en sus trabajos sobre el *Poema de Mio Cid* ensayó ampliamente las posibilidades del análisis del contenido de fórmulas en el marco general de la crítica literaria formalista. Básicamente, él percibe al "autor" en la habilidad y el propósito artístico que originaron la estructura y el estilo de la obra. El propósito de ensalzar el valor artístico del *Poema de Mio Cid* determina su perspectiva en el estudio de 1955, que es un estudio estilístico del *Poema* visto como una obra popular procedente de la tradición oral. La estructura y la forma se evalúan según su eficacia artística para encarnar el heroísmo, el realismo, la historicidad y el espíritu nacional.

Este estudio será la base de la reelaboración de 1967, pero los capítulos añadidos cambian completamente su énfasis. Un nuevo capítulo presenta las aportaciones de la crítica oralista, y varios más estudian el valor artístico de las fórmulas, con lo cual fueron el primer intento de realizar un análisis exhaustivo de los procedimientos formularios del *Poema*. Además de sugerir una modificación de la fórmula para hacerla aplicable al verso anisosilábico, De Chasca aporta una descripción de su uso, que limita el automatismo, incluye el manejo consciente de las fórmulas por parte del cantor y la posibilidad de selección, dirigida por el contexto, el progreso de la intriga, la caracterización y otras necesidades del artista. El apéndice (308-16) contiene un artículo que apoya la idea de la

intervención de dos poetas con ejemplos sudeslavos de reelaboración de poemas.

En su artículo de 1966-67 (reimpreso en 1972), De Chasca presenta de manera crítica los resultados de las investigaciones de Parry y Lord. Acepta la idea de la incompatibilidad entre la composición escrita y la oral, pero mantiene la diferencia del canto épico occidental de la Edad Media, mucho más conservador con el texto, según él. Utiliza el término "composición oral", pero manteniendo el papel esencial de la memoria. Sostiene que los juglares medievales, a diferencia de los cantores sudeslavos, no eran "entretenedores plebeyos" (327), sino que servían para aportar la información y contribuir a la formación cultural del pueblo. A pesar de que, en realidad, no acepta el modelo exacto de la composición oral para la épica medieval, sí cree que la presencia de los elementos definidos por Lord procede del carácter oral y que, por lo tanto, los datos resultantes de la aplicación de sus tres pruebas demuestran el carácter juglaresco, contra la idea de la composición culta o clerical (336).

Los datos que aduce de Chasca provienen de su propio cómputo de fórmulas (1968), y se comparan con los publicados por Webber (1951) para el romancero, aunque los dos estudios se basan en criterios diferentes. El porcentaje calculado por De Chasca es más alto que el aducido por Webber y, siendo el romancero un género de indiscutible vida oral,

concluye que el *Poema de Mío Cid* es una obra de carácter oral. Su análisis del encabalgamiento apoya lo mismo, mientras el análisis de los "temas" muestra tradicionalidad y sutileza artística. De Chasca aquí parece entender el "tema" de manera diferente, más general, que Lord (1960, 68-98).

J. M. Aguirre (1968) también propuso la aplicación del modelo de Parry y Lord a la épica castellana como posible solución de algunas de las mayores dificultades en su interpretación: la irregularidad métrica se explicaría por las circunstancias del dictado, mientras la cuestión de la fecha pierde sentido si se trata de un poema originado en la composición oral. Desde esta base Aguirre critica las ideas de Menéndez Pidal y Dámaso Alonso sobre la poesía tradicional, que no abandonan la idea de un texto original en el fondo. Traza paralelos entre los juglares medievales y los cantores sudeslavos presentados por Lord: el concepto de su arte como técnica, no como autoría, su función para la comunidad, el analfabetismo. Señala ejemplos de fórmulas estilísticas y de episodios recurrentes en el *Poema de Mío Cid* y en el romancero. Sugiere que han existido dos diferentes etapas en la evolución de la épica castellana: la tradición juglaresca, oral y creadora, que utiliza temas y técnicas tradicionales, y la posterior tradición popular, repetitiva, donde los lapsos de la memoria son la causa de las variantes. Aguirre (1979 y 1981) también propuso la

modificación de la definición de la fórmula oral para la épica española, introduciendo la rima como condición (ausente de la épica sudeslava estudiada por Lord). En 1981 aplica su definición modificada de la fórmula al uso de los nombres propios en el *Poema de Mio Cid*. Observa que tienden a situarse en la posición final del hemistiquio y, si coinciden con la asonancia, al final del segundo hemistiquio, es decir que los nombres propios funcionan como fórmulas de la composición oral. Concluye que el *Poema* usa el nombre propio de manera mecánica, produciendo la monotonía de la composición de gran número de versos, un indicio de las técnicas de la composición oral usadas en el *Poema*.

Kenneth Adams (1972) analizó con ayuda de ordenador varias expresiones formularias en el *Poema de Mio Cid*, basadas en nombres y epítetos. Sus resultados confirmaron la irregularidad silábica original, debida al poeta, y el principio acentual de la versificación. En 1976 indicó varios tipos de imperfecciones o desviaciones del uso normal en las estructuras gramaticales que pueden ser consecuencia de la ejecución oral, admitiendo la posibilidad, sin embargo, de que formen un rasgo distintivo del estilo del género. Como elementos de posible origen oral también indica las secuencias ilógicas, la construcción y el uso de las fórmulas, la posición de la cesura, los detenimientos largos y las enumeraciones. Sugiere como conclusión que una

cantidad indefinida de un poema oral sobrevivió en la versión escrita del *Poema de Mio Cid*, con elementos que pueden indicar el dictado oral.

Margaret Chaplin (1976) también observa una combinación de aspectos, pero sus conclusiones ponderan el efecto de la escritura. Chaplin analiza el contenido de las fórmulas y de la composición "temática" en ciertos fragmentos del *Poema de Mio Cid*, *Mocedades de Rodrigo*, los *Siete infantes de Lara*, el *Poema de Fernán González* y el *Poema de Alfonso XI*. Le parece que en la épica española las fórmulas son probablemente el vestigio de un estilo anterior, ya que su porcentaje queda lejos del de los poemas sudeslavos. La composición por "temas", es decir basada en motivos recurrentes, es demasiado compleja y artísticamente refinada en los poemas españoles y los motivos no se vinculan con las fórmulas. En ambos aspectos, pues, se notan huellas de la técnica oral, pero ésta ya no es un factor activo.

Joseph J. Duggan en 1974 aplicó la prueba de la frecuencia de las fórmulas al *Poema*, con la afirmación decidida de su composición oral. Esta conclusión se basa en la comparación con los resultados que con el mismo método obtuvo para la épica francesa, ya que la española no proporciona suficiente contexto. Ajusta la definición de las fórmulas de manera que consisten en hemistiquios completos recurrentes, con las mismas palabras principales, aunque pueden estar ordenadas de manera diferente o tener diferente

valor métrico. No incluye las fórmulas de otros tipos, las que no se identifican por su valor semántico, aunque reconoce su gran importancia. Establece el límite de 20 por ciento para la frecuencia de fórmulas así definidas, como indicio de la composición oral o escrita. Con su 31.7 por ciento de fórmulas semánticas, el *Poema de Mío Cid* resulta claramente oral.

En un artículo más reciente (1984), Duggan explicita su credo oralista: la épica medieval románica es fundamentalmente un género oral, es decir, los poemas eran compuestos, transmitidos y representados oralmente antes de ponerse por escrito (80). Esto supone el uso de técnicas características de una civilización donde la transmisión del material cultural se basaba, sobre todo, en la tradición oral. El hecho de que conozcamos esos textos sólo a través de sus versiones escritas causa el problema de tener que distinguir entre las contribuciones del copista y las del cantor. La tradición en su totalidad sugiere una imagen híbrida, marcada por la transmisión oral y escrita, con vínculos estrechos entre la creación y la representación. Las referencias en el texto a la representación oral son para Duggan una huella directa de la presentación durante la cual fue puesto por escrito el texto existente. Arguye que hay que ver las versiones no como diferentes estados de un mismo texto, sino como diferentes obras, distinguibles por sus elementos temáticos y estructurales y por su

significado. Las circunstancias de cada representación particular determinan la inclusión u omisión de ciertos episodios; el resultado final de esas variaciones son obras literarias distintas.

En su libro sobre el *Poema de Mio Cid* (1989) semejantes consideraciones le llevan a concluir que en vez de las etapas en la creación del presente texto, hay que suponer la existencia de un gran número de cantares sobre el mismo tema y su influencia mutua y constante. En ese libro, por lo demás, Duggan combina el análisis de la frecuencia de las fórmulas, el análisis del contenido y las consideraciones del entorno cultural e histórico como argumentos en defensa de la composición oral del texto que tenemos. Complementa el modelo oralista prestando atención al efecto de la recepción sobre el texto, con lo cual introduce la relación con el ambiente socio-histórico y puede incluir la intencionalidad de la obra en su interpretación. Su modelo pretende explicar tanto la unidad como las inconsistencias del poema:

It is not a matter of discrete lines or episodes of the poem being created by different poets, but rather of a poet appropriating what was handed on to him by previous poets, "making it new", and composing another version of the poem, using what served his purposes and abandoning what did not.

(131)

Explica la irregularidad métrica como resultado de la puesta

por escrito durante la misma presentación, por el conflicto entre los dos medios, oral y escrito; en la forma oral, según Duggan, el poema tenía que ser silábicamente regular.

John S. Geary (1980) utiliza los métodos de análisis formulados por Duggan (1974) para establecer porcentajes de fórmulas en las *Mocedades de Rodrigo* y en el *Poema de Fernán González*, que se mantienen debajo del límite para la composición oral. Analiza el empleo de las fórmulas que introducen el diálogo y las que se refieren a las batallas, con el análisis del conjunto de los repertorios formularios de los dos poemas. En comparación con los estudios semejantes sobre el *Poema de Mío Cid*, Geary concluye que el *Poema de Mío Cid* corresponde a las técnicas orales, mientras los dos poemas compuestos por escrito revelan sólo huellas de la tradición oral en el porcentaje de las fórmulas, su tipo y la manera en que se emplean en la obra. Así las fórmulas que introducen el diálogo se omiten con frecuencia en el *Poema de Mío Cid*, proporcionando el dramatismo necesario para la representación oral, y se ajustan a los límites del hemistiquio; las fórmulas relativas a las batallas son mucho más numerosas, más variadas y flexibles que en otros dos poemas. Su análisis muestra que el *Poema de Fernán González* está mucho más cerca del *Poema de Mío Cid* y refleja en mayor medida el lenguaje de la épica oral primitiva. En las *Mocedades de Rodrigo* la revisión escrupulosa del refundidor deja vestigios mucho más raros

del uso oral del repertorio formulario.

4.4. La repetitividad como criterio distintivo entre la composición oral y la composición por escrito

El estudio comparado que J. S. Miletich ha realizado sobre la poesía oral sudeslava y la poesía medieval y oral española ha proporcionado una perspectiva fructífera para los estudios de la épica. En varias instancias mostró la conveniencia del estudio comparativo, ya que es posible trazar paralelos entre las dos tradiciones orales (1974; 1977-78; 1979; 1981b). También trató de justificar la observación de las tradiciones orales modernas como relevante para el estudio de algunos géneros poéticos medievales (1981b; 1986). En 1981a proporciona un repaso de la crítica comparada entre las tradiciones orales española y sudeslava, desde los intentos esporádicos para explicar algunos temas comunes como resultado de una influencia general de la literatura europea, de las migraciones sefarditas o de las empresas militares de los españoles, hasta los estudios de la poesía española basados en las tesis de Parry y Lord. Evalúa la utilidad de los métodos y de las conclusiones de Lord para la épica española: a pesar de la actitud negativa de Menéndez Pidal, es necesaria una investigación que se base en la comparación de diferentes modalidades del estilo épico oral o literario, en el análisis de la organización narrativa y en actitudes más

conciliadoras en cuanto a la composición y la autoría.

El mencionado artículo en gran medida presenta el proyecto del propio autor. Sin embargo, desde sus primeros estudios publicados aparecieron muchos malentendidos, ya que la metodología aplicada por Miletich se parece en muchos aspectos a la propugnada por Lord, aunque sus postulados difieren sustancialmente (para la explicación de sus métodos y principios, puede verse Miletich 1974, 1976b, 1978, 1979 y 1981b). Ya en 1974 Miletich subraya que maneja una categoría estilística diferente de la fórmula oralista. Se trata de las repeticiones que se suceden a poca distancia dentro de una misma obra; se puede repetir la idea o el patrón lingüístico,² y conforme a la proporción de estas dos variantes fundamentales, se distingue el estilo "elaborado" y el estilo "esencial". En los artículos posteriores Miletich varía la terminología en cierto grado, pero básicamente sigue tratando la repetitividad como criterio distintivo entre los textos de origen oral y los escritos (1976a; 1978; 1981b).

En 1977-78 aplica el análisis de la frecuencia y de la distribución de las "secuencias repetitivas" y observa su efecto sobre el curso narrativo, sacando conclusiones sobre el origen del *Poema de Mio Cid* y sus rasgos genéricos. Una evaluación general de las semejanzas entre las tradiciones orales española y serbocroata le lleva a establecer una correspondencia directa entre los resultados obtenidos en el

análisis estilístico del Poema y los de la poesía sudeslava. De ahí sigue la inclusión del conjunto de la épica castellana en una categoría para la cual Miletich conserva el término croata de "pučka književnost", aunque le da un sentido diferente del asignado por Bošković-Stulli (1973, 52-75), en cuyo trabajo se apoya.³

En 1981b construye un sistema de clasificación que incorpora los resultados de Parry y Lord y la distinción de Bošković-Stulli entre los productos de la literatura "popularizante" y la literatura popular. Miletich combina los criterios de las circunstancias de la composición y de la transmisión (medio escrito u oral) con la actitud de los compositores o transmisores ante los recursos estilísticos de la tradición oral (la composición oral-formularia, la imitación escrita y deliberada del estilo tradicional, la literatura destinada al público analfabeto o al público lector, etc.). De nuevo incluye a la épica española en un estilo híbrido, resultado de la transformación libre (literaria y escrita) del estilo folklórico, es decir, una imitación deliberada, que correspondería a la adaptación de un poema oral con fines propagandísticos. Según otro artículo (1981c), el análisis del funcionamiento estético de un tipo de repeticiones muestra su mayor complejidad en el Poema de Mio Cid y en un autor croata culto, mientras la estructura básica del poema oral sudeslavo depende de la repetición. Concluye que el poema español debe haber sido

compuesto por escrito, con la influencia de la tradición oral y con el propósito de la difusión oral.

Junto a las contribuciones obvias al estudio del estilo del *Poema de Mio Cid* y a la relativización de los alcances oralistas en el campo hispánico, cabe subrayar algunos elementos discutibles que Miletich comparte con muchos otros investigadores afiliados a la empresa "cientifista" en los estudios literarios. La categorización de diferentes modalidades de la literatura "híbrida" (1981b) revela un deseo de precisión innecesaria, un intento de abarcar toda la variabilidad del fenómeno, lo cual al fin impide su universalidad. La categorización del *Poema de Mio Cid* como "pučka književnost", un término que tiene un marcado sentido sociológico de literatura "para las masas", muestra el excesivo valor concedido a la analogía. En realidad, su idea de "authentic folk narrative" (1981b) no implica un tipo particular de la composición o de la transmisión, de los procesos de creación o de tradición, sino el mero hecho de que un poema se recogió en forma oral. Así la poesía oral auténtica para él son los poemas de una colección del siglo XIX, para la cual todavía hay que averiguar el grado de la intervención del recopilador.⁴ En fin, la crítica puede aprovechar el estudio de Miletich como análisis cuantitativo y descriptivo del estilo, pero no debería basar en él la explicación de los procesos de la creación o de la tradición, ya que a Miletich sólo le interesa el texto dado

como un objeto aislado de los procesos circundantes o generadores.

Si se trata de dar una evaluación general a lo aportado por los estudios considerados en este capítulo, primero hay que reiterar el valor de los análisis del estilo y estructura inspirados en la metodología oralista, que lograron incluir los elementos de la dicción épica anteriormente observados y, por otra parte, adaptarse a los modelos teóricos diferentes del original. De esa manera los oralistas se han defendido de la acusación del "mecanicismo" en la aplicación demasiado directa de un método basado en material ajeno. Otras veces se criticó el modelo teórico de la composición oral mediante el uso de fórmulas y motivos fijos como una concepción mecanicista de la creación poética, pero, como esta concepción se basaba en la observación directa de una tradición oral viva, lo único que se puede criticar es su pretensión de validez universal. Esta ambición no se realizó ni siquiera en todas las investigaciones de las tradiciones orales modernas, pero el estudio y la descripción de un arte marginado y la afirmación de sus valores tienen repercusiones en los conceptos y criterios teóricos sobre el arte.

Cabe volver a subrayar algunos aspectos relevantes de esa descripción: la existencia observable de un arte poético transmitido, recordado y compuesto sin medios escritos; la

idea que de sí mismos tienen los cantores - personas particularmente hábiles para prestar ese servicio al arte y a los conocimientos que pertenecen a su público y a la tradición; la sensibilidad estética que tolera la repetitividad y, por otro lado, los medios de comunicación y conservación de los conocimientos que vitalmente necesitan las repeticiones; el concepto y la función del arte que debe servir a un público concreto y, por eso, puede ser adaptado y actualizado con cada representación. En los estudios de la literatura medieval, estas ideas podían juntarse a las voces que indicaban que el arte de la Edad Media partía de presupuestos, propósitos y procedimientos diferentes de los que la filología clásica ha tomado como universales o ideales.

5. La oralidad de la épica

en la poética de la literatura medieval

Los últimos diez o quince años no han traído soluciones revolucionarias a las viejas controversias sobre el origen de la épica española o de los textos particulares: persiste la confrontación total entre la idea de la participación colectiva en su elaboración y el acto creativo individual. La perspectiva de la oralidad, sin embargo, parece capaz de tender puentes incluso entre las posturas más radicalmente opuestas. La gran mayoría de los trabajos de tipos diversos sobre la épica medieval española presta por lo menos alguna atención al problema, aunque sea de manera superficial; lo que importa es que los aspectos de la oralidad se toman en cuenta como uno de los parámetros fundamentales para la definición o para la descripción del género. Los modelos propuestos sobre la composición y transmisión de los poemas épicos difieren; aún más las especulaciones sobre la creación de los textos existentes. El carácter y el grado de influencia que los elementos indicados de la oralidad pueden tener sobre el texto también varían mucho de un crítico a otro. Y, sin embargo, se notan regularmente referencias a la interpretación oral de los textos literarios en la Edad Media, a la presencia de los temas heroicos en el repertorio de los juglares, a la presentación pública de los textos épicos conocidos, el formulismo de su estilo o a los temas y motivos folklóricos (v. 5.3).

Junto a esta aproximación general a la oralidad, se puede indicar cierto número de estudios sobre la épica que emprenden la tarea de reconstruir el entorno cultural y literario a través de las estructuras generadas por la interacción entre la cultura oral y la escrita (v. 5.1 y 5.2). Esa reconstrucción adopta el enfoque histórico, sociológico y psicolingüístico y se desarrolla a través de consideraciones sobre el alfabetismo y analfabetismo, sobre el carácter y las expectativas del auditorio de la literatura tradicional, su cambio con la divulgación de la escritura, sobre la transmisión oral o escrita y sus efectos para la dicción poética y el modo de percepción. Se intenta la reconstrucción de un proceso dinámico de las transformaciones que ocurrían simultánea y dialécticamente en todas estas dimensiones a la vez. Por un lado, esta tendencia crítica subraya que la transición entre la oralidad y la cultura escrita iba acompañada por cambios en otras esferas (Duggan 1989), pero también se examina su efecto sobre los estilos artísticos y los géneros literarios (Montgomery 1977; 1983b; 1984; Zumthor 1987). Al hacer resaltar la importancia de la lectura en voz alta como principal medio de comunicación de los textos literarios, este punto de vista sugiere que una obra está constituida no sólo por el texto sino por su presentación pública (Duggan 1989; Smith 1984; Zumthor 1987). De ahí se sigue la conclusión de que la interpretación crítica tendría que

incluir todos estos factores y rastrear sus efectos en los fenómenos y objetos estudiados.

La necesidad de este tipo de investigación se planteó con los problemas que la teoría de la composición oral encontró en el campo de la épica medieval. La consideración del contexto cultural, de los horizontes epistemológicos o de la mentalidad de la época recibió, por otro lado, impulsos importantes de otros campos.

Una parte de esos impulsos viene de las ideas de la antropología cultural sobre los presupuestos y consecuencias de la escritura y de la imprenta, frente a la tradición oral, en la evolución de las estructuras culturales y mentales. Los estudios de Marshall McLuhan, Walter J. Ong, Erick A. Havelock y otros contrastan la cultura oral y la cultura escrita como determinantes de diferentes tipos de la comunicación, de la conservación de la información y de los modos de percepción. Los estudiosos mencionados indican las diferencias funcionales entre la palabra oral y la escrita en cuanto al valor que les presta la comunidad, en la actitud del emisor o receptor o en su relación a la realidad referente. A la cultura oral, por ejemplo, corresponde la interacción directa de los participantes, la dependencia de la memoria y de la tradición, la variabilidad de los textos sometidos a la revisión constante. El establecimiento de la escritura acarrea la objetivación y la autonomía del texto, el distanciamiento entre el emisor y el receptor, el

pensamiento lógico y lineal. Estos fenómenos se relacionan luego con la evolución de ciertos géneros y con la preferencia por ciertas estructuras de la expresión literaria, en todos sus niveles (Havelock 1989; Ong 1982; 1984; 1988a; McLuhan 1964).

Semejantes consideraciones perfilaron una visión de la literatura medieval como proceso dinámico y dialéctico de transformación entre la oralidad y la escritura. Determinada por las condiciones socio-culturales donde la mayor parte de la población no tenía acceso directo al texto escrito, con la persistente limitación de la escritura a la lengua latina, la literatura vernácula inevitablemente muestra fuertes residuos de la oralidad, aunque se le presente al lector moderno mediante las manifestaciones letradas (v. caps. 6 y 7).

Estas tendencias en la crítica medievalista se relacionan, de otro lado, con algunas corrientes y escuelas contemporáneas de la teoría de la literatura, que, después de la consagración formalista del texto literario, proclamaron su disolución en el "discurso", "diálogo" o "intertexto" (Davis y Schleifer 1989, 262-75, 391-410; Atkins y Morrow 1989, 214-28). Tales conceptos en muchos casos se mostraron como útiles para el acercamiento a la poética de la literatura medieval, caracterizada por el sometimiento de la creación individual a la tradición y por la ausencia del respeto a la integridad del texto original

(Armistead 1986-87; Burshatin 1986; Catalán 1983 y 1984; Rico 1985). El interés por el aspecto de la recepción de una obra literaria, como definitorio para su existencia, contribuyó a volver a dar importancia a la manera de difusión y de presentación de la épica y de otros géneros medievales. La aplicación de los principios hermenéuticos reformulados a los estudios histórico-literarios, indicaron para el lector moderno vías de acceso a la literatura medieval a través del reconocimiento de su diferente contexto literario y cultural.

Esta reconstrucción del contexto y del ambiente, para recuperar la totalidad del fenómeno literario y en él situar las obras particulares, no es algo nuevo en los estudios de la literatura medieval. La escasez relativa de los documentos literarios siempre ha sugerido la necesidad de apoyo en los datos proporcionados por la historiografía o por la perspectiva comparatista de la literatura medieval en otras lenguas, aunque la búsqueda de la esencia de lo estético o de los esquemas universalmente válidos ha querido borrar las distancias históricas muchas veces durante este siglo. Varios trabajos, algunos desde los principios del siglo, investigaron o discutieron las condiciones socio-culturales de la época, sus principios estéticos y poéticos o las actitudes y conceptos distintos de los modernos, de una manera que hoy no sólo los hace útiles, sino insoslayables. Jacques Le Goff (1974, 179-80) proporciona

una bibliografía y evaluación de los trabajos de acercamiento tradicional sobre la historia de las ideas, los que proponen un conjunto de estructuras mentales que vincula las formas artísticas a las ideas filosóficas, o los que toman las obras literarias como fuente para la comprensión de la sensibilidad y de la mentalidad del período. Una perspectiva más cercana al tema de la oralidad, que proporciona información sobre la presentación pública de las obras literarias, sobre el predominio de la lectura en voz alta, sobre la figura del juglar, o sobre la estructura social y educacional del público literario en la Edad Media, se encuentra en los estudios literarios provenientes, sobre todo, de los autores afiliados con el tradicionalismo de la escuela española o con el historicismo de la filología románica alemana. A modo de ejemplo, Menéndez Pidal (1924) y Auerbach (1958, 237-338) examinan y describen la función de los juglares, su colaboración con los clérigos o la conexión con los manuscritos conservados entendidos como guiones para la recitación pública.

Sin embargo, el enfoque filológico e histórico-literario tradicional, predominante en la enseñanza, que se centra en la personalidad del autor y en la singularidad de su producto, ha arrinconado este interés de los medievalistas en relacionar los textos estudiados con el ambiente cultural en que se produjeron. De ahí el interés de un esfuerzo renovado por explicar las relaciones entre los

elementos extratextuales y los textuales de una obra medieval. Los estudios recientes sobre la épica castellana, que prestan importancia al contexto social, a los motivos económicos y políticos, a la intencionalidad ideológica y a la finalidad propagandística relacionada con la situación histórica concreta, parecen modificar este tipo de investigación para favorecer la reconstrucción de las estructuras culturales (Duggan 1989; Lacarra 1980). En cuanto a la oralidad de la literatura, ya no se trata simplemente de postular una tradición oral o describir la presentación pública de los textos escritos, sino de relativizar las exigencias de la originalidad del autor individual, reexaminar los modelos genéricos, ver desde otra perspectiva lo que la filología tradicionalmente ha identificado como "inconsistencias", "irregularidades" y "anomalías".

5.1. La oralidad de la cultura medieval

En la crítica reciente aparecen esporádicamente intentos genuinos de asimilar el hecho de la importancia de la oralidad, es decir de la tradición oral y de la representación oral de lo escrito, a los conceptos sobre las formas literarias medievales, procesos de creación y recepción, y otras nociones manejadas por los intérpretes de la literatura. Los filólogos que, antes de los estudios de Parry y Lord, tomaban en cuenta cierto tipo de la tradición

oral no permitían que esto afectase su interpretación de la esencia literaria de los textos en cuestión. La teoría de la composición oral-formularia abrió perspectivas a una estética diferente, pero sus métodos no se ajustaban siempre a las circunstancias de la literatura medieval. Algunos estudios han tratado de describir una versión peculiar de la oralidad medieval, sugiriendo modalidades transicionales o mixtas (v. 5.2). Sin embargo, adhiriéndose a las nociones de la filología tradicional (sobre el autor, la obra literaria, el proceso creativo, etc.), no llevaron a cabo la formulación de lo que es una contribución esencial al estudio de la literatura medieval: la dialéctica entre la voz y la escritura afecta o se relaciona con todos los aspectos de una obra literaria y de su existencia. Por lo tanto, nuestra interpretación de una obra particular tiene que tomarla en cuenta debidamente.

El libro de Paul Zumthor *La letra y la voz: De la "literatura medieval"* emprende la tarea de reconstruir el contexto cultural de la Edad Media en cuanto determinado por el proceso dinámico entre la oralidad todavía dominante y la naciente escritura vernácula. En varios momentos se refiere a la épica castellana y, en particular, al *Poema de Mio Cid*, aceptando, por lo general, las ideas de Ramón Menéndez Pidal: considera que el manuscrito del *Poema* era uno de los "manuscritos de juglar" y postula la existencia de una tradición oral de cantares de gesta en España. El soporte a

la tesis de la tradición épica oral lo encuentra en varias alusiones y citas de las crónicas, en las frases del mismo *Poema* que sugieren representaciones orales de los cantares de gesta y en el hecho de que el romancero perpetuara varios temas épicos. Sin embargo, su argumento fundamental consiste en indicar el predominio general de la interpretación oral y sus efectos en todos los aspectos de las obras del "arte verbal", incluso en el texto conservado del *Poema de Mio Cid*. En este sentido, explica el metro irregular como efecto de la interpretación vocal y de su flexibilidad, es decir, supone que el texto cobraba su pleno valor rítmico durante la ejecución recitada o cantada, ya que no importaba el cómputo exacto de las sílabas, sino una distribución del texto en bloques rítmicos de duración ajustable al ritmo del canto. En vez de verla como un descuido, la libertad del arte oral o vocal es lo que permite cambiar el modelo durante la presentación (222; también en 1988, 274).

Para ilustrar la necesidad de afinar la mirada crítica conforme al objeto estudiado, T. Montgomery (1977) cita las palabras de un cantor yugoslavo que revelan un sentimiento sintético y subjetivo de la verdad y de la textualidad de un poema, por lo tanto una manera de pensar diferente de la nuestra. Montgomery se apoya, explícitamente, en lo observado por McLuhan sobre la manera en que el medio escrito u oral afecta nuestra percepción: para el hombre de la cultura oral la palabra, el objeto que ella designa y el

ser humano que la interpreta no se distinguen claramente; la estructura lineal del texto escrito determina nuestras nociones fundamentales (el tiempo y el espacio como continuidad y secuencia; la diferencia entre la verdad y la ficción; la noción de la repetición literal).

Aunque no cree que el *Poema de Mio Cid* se haya originado en un proceso de composición igual al descrito por Lord (1960), Montgomery parte de la idea de que la tradición épica española es de carácter marcadamente oral; es decir, presupone la evolución del poema a través del tiempo y la participación de más de una persona en su forma actual. Mientras la oralidad pura pertenece a la cultura tribal descrita por McLuhan (1964), la poesía épica, según Montgomery, pertenece a una cultura transicional y este hecho afecta la articulación literaria:

The concept of the self-reliant hero, successful by his own efforts though he may receive supernatural assistance, belongs to a culture in transition, in which the individual is recognized. And the *Poema de Mio Cid* appears toward the end of that period of transition. (95)

Estas ideas se aplican al análisis de varios aspectos literarios del *Poema*, y se concluye que el contenido revela un sistema intelectual letrado, bastante civilizado, mientras en algunos de sus motivos y en el estilo se descubre el carácter tradicional oral.

Esta opinión se ejemplifica en la comparación de los pasajes cronísticos con el poema: los primeros se centran en la transmisión de la información, emprenden la interpretación y el comentario moral, mientras el poema intenta recrear la experiencia emotiva, refiriéndose a su significado inmediato a través de la acumulación de las palabras afectivas. En la caracterización se señala como un rasgo primitivo la falta de distinción entre el pensamiento y la acción; la figura de Jimena se ve como un elemento tardío y civilizado, y las de los infantes de Carrión se deben al folklore. El triunfo de la razón y de la virtud es el significado final del *Poema*, pero vertido en una forma arcaica.

Aunque el *Poema* está alterado por su forma escrita, su valor artístico excepcional estriba justamente en su carácter oral, en la manera directa en que capta la experiencia.

En su reseña polémica del libro de C. Smith, Montgomery (1983a) aduce, entre otros argumentos, los rasgos estructurales y conceptuales característicos de la literatura oral: la expresión del *Poema de Mío Cid* es al mismo tiempo repetitiva y concisa, los datos se presentan sin explicaciones, y los valores éticos sin moralización. La presencia de los latinismos y del vocabulario eclesiástico y jurídico se atribuye al vocabulario semiculto, de patrimonio común, y, de manera semejante, el interés por las

instituciones legales se explica por el hecho de que la narración épica, en ese momento de la transición hacia la escritura vernácula, todavía conservaba algo de su función en el mantenimiento de las costumbres y normas de la comunidad.

En un artículo muy inspirado, C. Smith (1984) examina las posibilidades de la interpretación literaria del *Poema de Mio Cid* al considerarlo como una obra destinada a la interpretación oral frente a un auditorio, juntándose a Dámaso Alonso en su lectura del dramatismo del texto no sólo como valor estilístico, sino en términos de una obra teatral. Smith subraya el acuerdo común de los estudiosos sobre este hecho, a pesar de las controversias sobre la manera de composición o su fecha. Aunque no permite que las reflexiones sobre la actuación oral afecten su visión del proceso creativo que produjo el *Poema*, Smith enfatiza las repercusiones graves que ellas tienen para la lectura crítica. La esencia de la ejecución oral para Smith parece residir en su valor de sugestividad emotiva, ya que añade inmediatez y corporeidad al texto "esquelético", lo complementa con el dramatismo y el énfasis. No podemos saber mucho sobre las expectativas del público de la época, o sobre los efectos deseados por el autor del poema, pero podemos imaginar la interpretación probable de muchos pasajes, el "tono de la voz" con que fueron recitados, dependiente del valor emotivo deducible de su contenido.

Smith describe posibles circunstancias de la representación y la actividad del intérprete, pero sus ideas se dirigen hacia un propósito bien diferente. Dedicar particular atención a los episodios de "tono" general discutible, ya que la crítica hasta ahora no ha logrado unanimidad sobre su significado preciso. El "tono" de que habla Smith no tiene valor acústico o auditivo, sino que, en realidad, significa "interpretación", es decir, interpretación de la obra literaria. Los episodios de significado discutible son señales de la apertura de la obra a la interpretación: sea por un juglar, sea por el crítico moderno. Con el fin de acercarse a la interpretación original, de la época en que el poema se compuso y representó, Smith acude a las crónicas que tratan los mismos hechos, es decir que ofrecen una interpretación del sentido tácito del *Poema* más cercana en el tiempo y en la sensibilidad. Situándose también en el contexto de las lecturas modernas, proporcionadas por las versiones actualizadas y por las traducciones del *Poema*, Smith concluye con la relativización radical de la empresa crítico-literaria, en cuanto ésta intenta producir interpretaciones unívocas y definitivas. Sin embargo, con todas las limitaciones, Smith reafirma el valor de la lectura crítica al servicio de la literatura.

5.2. La literatura medieval como transición entre la oralidad y la textualidad escrita

Ya desde las primeras aplicaciones tentativas de las conclusiones de Milman Parry a la épica medieval se comenzó a perfilar la imagen de una época transicional con respecto a la oralidad. En 1952 Bowra propone para la *Chanson de Roland* y el *Poema de Mio Cid* un "estado intermedio" de la "poesía semiliteraria", que supone la composición por escrito de los poemas destinados a la recitación, y que Bowra imagina como esencialmente oral, aunque no "puramente oral". Riquer (1959) en el Coloquio de Lieja de 1957, dedicado a la discusión de la influencia de la tradición oral en las técnicas de composición de la épica medieval, considera la finalidad de la recitación ante un auditorio como un rasgo esencial del género del cantar de gesta, por lo tanto inalcanzable para el lector moderno, y postula la existencia de la epopeya oral francesa, cuyos procedimientos estilísticos se conservan en los testimonios escritos de los poemas conocidos. A. D. Deyermond desde hace tres decenios viene ensayando diferentes modelos de la generación de los textos medievales, que pueden combinar, por ejemplo, la composición por escrito de un autor culto con la difusión oral de los juglares, para explicar la presencia de rasgos contradictorios en una misma obra.

Los trabajos consultados de A. D. Deyermond revelan un consistente esfuerzo, a lo largo de su carrera, por

conciliar las actitudes de las escuelas críticas opuestas y asimilar los resultados importantes de sus investigaciones. Entendiendo la civilización medieval como un mundo que no encaja netamente en las categorías modernas, Deyermond subraya su carácter híbrido, la mezcla de los elementos cultos y populares, o de la transición entre la oralidad y la escritura. En 1991 todavía afirma que lo característico de la épica española es la mezcla de los elementos aportados por los dos diferentes medios artísticos. Parece desprenderse de sus opiniones que esa tradición se basaba en la composición escrita, pero con vistas de la ejecución oral, y que los textos se vieron afectados por la difusión oral. En fin, su actitud admite la tradicionalidad, pero no otorga mucha importancia a la oralidad como parte integrante de ese proceso.

En su artículo de 1982, Deyermond interpreta el episodio de las Cortes de Toledo en el *Poema de Mio Cid* como transformación del material de la tradición oral por un poeta hábil y consciente. El manual histórico-literario dedicado al *Poema de Mio Cid* y la épica (1987) ofrece una imagen de corte tradicionalista de la épica en general, y establece una autoría culta para el *Poema*. Es notable la atención a varios recursos métricos, estilísticos y estructurales en cuanto a su funcionalidad para la representación por un juglar, pero estas consideraciones no afectan el concepto de la relación autor-obra y el público

2 of/de 2

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

queda relegado al plano circunstancial. Reconoce los motivos tradicionales y el estilo oral, pero cree que se emplean de manera mucho más compleja que en la poesía puramente oral.

En un artículo de 1988 Deyermond expone su idea de la literatura medieval como transicional entre la oralidad y la escritura institucionalizada que viene con la imprenta. Subraya que formas diferentes de la literatura oral persisten incluso con la imprenta, así que para la época de los manuscritos hay que suponer un impacto esencial de la oralidad, que no permite verlos como una textualidad escrita ya completamente configurada.

John S. Miletich en sus últimos trabajos sigue aprovechando la perspectiva comparada de la poesía oral serbocroata y la poesía medieval y oral española. En cuanto al *Poema de Mio Cid*, a base de sus resultados sobre un análisis estilístico cuantitativo, centrado en varios tipos de repeticiones como distintivos entre la poesía oral y la escrita, junto con un marco genérico también basado en la poesía sudeslava, aboga por la inclusión del *Poema* en una categoría híbrida, de autoría culta, pero "popularizante", que utiliza formas de expresión provenientes de la tradición oral. Miletich en 1986a responde a la creencia de que la composición oral no puede producir una estructura lograda como la del *Poema de Mio Cid*. Con este propósito aduce las opiniones de los estudiosos yugoslavos y, en particular, subraya el grado de la integración estructural de uno de los

mejores poemas serbocroatas (de los recopilados en el siglo XIX), que muestra gran complejidad en la motivación psicológica. En 1986b critica tanto la aplicabilidad de las ideas de Lord a la épica medieval, como los juicios de Menéndez Pidal sobre el mismo tema (1965-66), para luego exponer sus propias soluciones metodológicas y teóricas. En el artículo de 1986-87 responde a algunas aseveraciones de Smith (1983), reafirmando el carácter híbrido, entre culto y folklórico, del estilo del *Poema de Mio Cid* y adhiriéndose a la hipótesis de los orígenes germánicos de su metro. De nuevo aduce el ejemplo de un poema épico sudeslavo, estimado como uno de los más complejos, para mostrar que la perfección estructural del *Poema de Mio Cid* no prueba su composición culta, y que la pudo heredar del poema heroico popular, junto con el tema, el metro y los rasgos estilísticos. Otra vez pide que se tengan en cuenta las formas transicionales entre los extremos de lo culto y lo popular. Lord (1986) critica el concepto de repetición que Miletich utiliza para sus análisis, ya que justamente el carácter formulario y no simplemente repetitivo es lo crucial en la naturaleza de la literatura oral tradicional. Por otro lado, Deyermond (1991) evalúa los resultados de Miletich como potencialmente decisivos en el debate sobre la oralidad en los textos épicos existentes.

J. J. Duggan, uno de los autores más notables tanto en la aplicación de los métodos de Lord en el campo románico

como en lo que suele llamarse la postura oralista en las especulaciones sobre los orígenes de la épica española, en su artículo de 1984 admite la necesidad de una visión de la literatura medieval como fenómeno híbrido entre la oralidad y la escritura, subrayando las condiciones sociales e intelectuales cambiantes que todavía llevaban el marco de la cultura basada en la tradición oral.

5.3. La modificación de las posturas tradicionales

Con la refutación de la fecha establecida por Menéndez Pidal para el *Poema de Mio Cid*, al parecer gran parte de la crítica se permitió fácilmente descartar todo el resto de sus teorías como anticuadas. También se viene repitiendo la acusación de que el modelo de la tradición oral épica se basa en una analogía superficial con la tradición oral moderna del romancero, cuando habría que considerar un tejido mucho más complejo de interrelaciones entre textos épicos, cronísticos y romanceriles, al mismo tiempo que es necesaria una reconstrucción de los mecanismos de difusión del material cultural en la época. Francisco Rico (1985) da una muestra de las deducciones basadas en una amplia gama de fuentes, que apoyan la hipótesis de la tradición oral épica sobre el Cid en el siglo XII. Examinando la deuda del *Poema de Almería* con las fuentes clásicas y francesas, Rico rastrea una "fuerza de atracción" (205) que impone el diseño de la pareja heroica, el Cid y Álvar Fáñez, e identifica esa

influencia como una tradición oral del cantar sobre el Cid.

Carlos Alvar (1991) ofrece un ejemplo de la asimilación de las tesis oralistas al tradicionalismo español. Alvar aprecia como muy plausible la composición de los poemas épicos extensos mediante el empleo de las técnicas particulares de la narración oral, pero encuentra la posibilidad de la creatividad individual en la selección que el intérprete o el poeta ejerce sobre la serie de los recursos tradicionales. El uso de las fórmulas y otros elementos preexistentes no sólo facilitan la composición, sino que establecen la solidaridad entre el intérprete y su público (23). La trama más complicada en la épica románica desde la segunda mitad del siglo XII se ve como resultado de la mayor difusión de la lectura y de los materiales para la escritura.

S. G. Armistead defendió en numerosas polémicas una postura tradicionalista expresamente fiel a las teorías de Menéndez Pidal. Sin embargo, sus ideas teóricas no parecen coincidir en todos sus elementos. La tradicionalidad de la épica española según la interpretación de Armistead reposa sobre las relaciones complejas entre las crónicas, la épica y el romancero viejo y moderno, pero sin insistir en un espíritu trascendente que informase todas las grandes obras españolas. Esa totalidad en Menéndez Pidal aparecía como una cadena de moldes formales que acogían un espíritu único; Armistead la presenta como un sistema poético o un espacio

dinámico y procesual. Tampoco deja de notar las implicaciones de estas ideas para la interpretación crítica; en 1983 muestra la incompatibilidad entre la perspectiva letrada de los críticos modernos y la forma en que las obras medievales han llegado hasta nosotros.

Las investigaciones del formulismo en la épica castellana todavía proporcionan resultados interesantes. La densidad de fórmulas en un texto se tiene en cuenta como un factor de su carácter general, pero ya no se esperan pruebas definitivas de su origen oral o escrito, popular o culto. El análisis de las fórmulas se dirige más hacia la descripción de los diferentes usos a que se someten y de su funcionamiento peculiar dentro de cada obra individual. Así Brian Dutton (1986) cree que muchas fórmulas épicas son de origen jurídico, posiblemente popularizadas por la comunicación oral. Frente a los que indican préstamos directos de las obras francesas específicas (Smith 1983b; 1987), otros ven una explicación posible de las analogías en un fondo común de motivos (Hook 1982). Por otro lado, frente a la común sospecha de la inferioridad artística de los productos de la verdadera composición oral, se defiende su alto valor artístico (Duggan 1989; Montgomery 1977; Miletich 1986a; 1986-87). Duggan (1989) complementa el análisis de la densidad formularia con el análisis de otros aspectos del *Poema de Mio Cid* y con las observaciones sobre su contexto histórico, en defensa de la composición oral del texto que

tenemos.

Aunque las posturas que defienden con rigor el origen exclusivamente culto de los documentos literarios medievales parecen rechazar de antemano cualquier importancia de la oralidad, vale la pena observar las concesiones que se hacen a ésta, o la manera en que ciertos elementos incontrovertibles se encajan en las teorías de signo opuesto.

C. Smith ya en la introducción a su libro (1983b) descarta la creación oral del *Poema* mediante improvisación, al igual que su origen en una tradición previa, ya que no existen documentos directos y definitivos de los dos procesos. En el primer capítulo, que esboza el contexto de la época como un desierto cultural (9-48), exceptúa la poesía lírica y admite su mezcla de los elementos cultos y populares, pero termina afirmando que todos los elementos populares fueron formulados por "la sensibilidad superior de un poeta educado" (21). Smith así presenta la imagen de la escritura vernácula medieval no sólo como asequible a una minoría, sino también exclusivamente al servicio de los intereses culturales de una élite completamente aislada del resto de la comunidad. Según su hipótesis, el autor inventó el sistema métrico que utiliza, para el primer poema épico castellano y sus lapsos son consecuencia del carácter experimental (104-36). Admite, sin embargo, la realidad de la presentación pública como rasgo genérico de la épica, ya

sea por un juglar profesional que reproducía un texto memorizado, o por un intérprete que lo leía en voz alta desde el manuscrito. Supone el uso del manuscrito del *Poema de Mio Cid* para la lectura pública por al menos un siglo y medio después de su composición, a base de los últimos versos del manuscrito, añadidos por otra mano (207-18).

El mismo autor en el artículo de 1984 vincula la emoción transferible durante la representación con la ambigüedad de ciertos episodios, para afirmar tanto la teatralidad del *Poema* como la relatividad de las interpretaciones críticas. En 1987 Smith critica varios aspectos de la aplicación de las teorías y métodos oralistas en la literatura románica medieval. Está consciente del fuerte formulismo y de la presencia esencial de otros elementos tradicionales en la épica medieval, pero indica que ese tipo de lenguaje y sistema de composición es utilizado también por los poetas inmersos en la literatura escrita. Considera el formulismo del *Poema de Mio Cid*, innegable, como proveniente no de una tradición autóctona, sino de la literatura en francés y en latín. Examina los criterios aplicados por De Chasca (1968) y propone otros diferentes, en particular para dar cabida al material formulario identificable como tal sólo a través de la comparación con los textos en francés o en latín.

Para terminar valga la recomendación que vino del campo individualista. E. Michael Gerli (1982) en la conclusión de

su reseña de las contribuciones individualistas, entierra la teoría de la composición oral, pero propone la exploración de las consecuencias del medio escrito sobre la actividad literaria y el texto. Al mismo tiempo, recuerda que hay que tomar conciencia del acondicionamiento de las posturas críticas por el contexto literario y social y asumir la responsabilidad por la imagen que se proyecta fuera del círculo de los especialistas. Gerli, sin embargo, cree que en esa imagen hay que reforzar la luminosidad de la cultura letrada y erudita.

Espero haber insistido suficientemente sobre los elementos que, desde la perspectiva que he adoptado, establecen conexiones teóricas en la miscelánea de autores, opiniones y escuelas que acabo de presentar. Quiero repetir que he tratado de enfocar el tema de la oralidad (presente capítulo) como distinto de las formulaciones conocidas como tradicionalistas (cap. 3) u oralistas (cap. 4) y, por consiguiente, para este capítulo no he tenido consignas o etiquetas críticas que me guiasen. Puesto que creo que la atención a los efectos de la oralidad en la literatura medieval debería reflejarse en la percepción crítica de los textos, me parecía oportuno presentar las opiniones de Colin Smith de 1984. Ese artículo desarrolla las implicaciones de la ejecución oral para el estudio del texto literario de una manera más completa que muchos de los estudios que han

abogado por la tradición o por la composición oral.

En fin, es obvio que no he logrado rastrear muchos intentos del estudio de la épica en el marco de la poética medieval que incorpore la tradición oral, la oralidad o incluso la teatralidad como vinculada a la ejecución oral. Lo observado puede parecer compuesto de unas consideraciones individuales o esporádicas si se busca una consistencia metodológica limitada a personalidades o grupos bien definidos. Sin embargo, me parece que los acercamientos indicados aportan ideas que no sólo actualizan el estudio de la épica con respecto a otros campos del pensamiento, sino que sugieren una revisión más fundamental del instrumental crítico-literario. Espero poder subrayar estas direcciones en los tres breves capítulos que siguen, al proveer un fondo comparativo mediante la presentación de las conclusiones de semejantes estudios realizados en la literatura medieval en general, en algunos otros géneros de la literatura medieval española y en la tradición moderna del romancero.

6. La oralidad en la literatura medieval

Con la publicación de las teorías de A. B. Lord (especialmente, desde 1960) los medievalistas se dieron cuenta de las consecuencias que esas estrategias de composición poética y las condiciones de su ejercicio podían tener para la naturaleza de los textos, ya que la experiencia en el propio campo parecía coincidir en muchos aspectos. Los métodos y la teoría de la composición oral-formularia, sin embargo, se aplicaban de manera demasiado directa. La modificación de esta tendencia con arreglo a los conocimientos sobre los modos de difusión de la literatura medieval parece haber esbozado algunos modelos culturales y estructuras del discurso literario que son más apropiados para la interpretación de la literatura medieval. Así, por ejemplo, Franz H. Bäuml y Edda Speilmann (1974), combinando el análisis del lenguaje formulario con la consideración de la recepción de la obra, se interesaron por las transformaciones del modo de percepción del *Nibelungenlied* en su tránsito de la tradición oral al artefacto escrito. Bäuml (1980) incluyó también en su perspectiva los vínculos de los diferentes tipos de comunicación con la condición social de los participantes.

Walter J. Ong, quien ha estudiado por extenso los procesos psicodinámicos vinculados con las transformaciones de los medios de la comunicación, ensayó también la perspectiva de la literatura medieval como un campo de las

tensiones entre la cultura letrada y la iletrada, con su temprano estado de la escritura y fuertes residuos orales (1984). En 1982 subraya que nuestras ideas de la autoría y de la textualidad nacen sólo con la interiorización completa de la imprenta, que ocurre en el Romanticismo. Las implicaciones para la teoría literaria se examinan constantemente (p.ej. 1982; 1986; 1988a), con la elaboración de los conceptos de la literatura y de la interpretación como procesos discursivos.

A. Renoir (1981; 1986; 1988) establece una retórica oral-formularia como contexto literario para la interpretación de la épica medieval, ya que el sentido de su discurso depende en alto grado del contexto. En vez de abogar por su composición oral o escrita, Renoir propone tener en cuenta el contexto de la sociedad donde la cultura pre-letrada y letrada todavía pueden interaccionar entre sí, así que es perfectamente posible que un texto que abunda en formulismo oral fuese compuesto por escrito. La retórica oral-formularia puede persistir en obras escritas y, por tanto, puede ser valiosa como instrumento interpretativo.

P. Zumthor (1980, 23-24) subraya que la escritura medieval no se debe identificar con la moderna, ya que pertenecía a un ambiente que confundía la literatura con otros tipos de discurso y no conocía la autonomía del sujeto hablante, la noción de la obra maestra o el carácter intransitivo de las obras literarias. En 1987 emprende la

revisión de la perspectiva sobre la oralidad de la literatura medieval, no sólo tratando de subrayar la importancia de este fenómeno frente a los que lo ignoran, sino también mostrando lo impropio de las actitudes basadas en la ficción romántica sobre la tradición oral. Su meticulosa investigación de los textos conservados revela una multitud de aspectos de la oralidad en lo que revelan sobre sí mismos, sobre otros textos, o sobre el contexto. Esta información variada justifica el intento de reconstruir el universo espiritual de la Edad Media. Su preferencia por resaltar la voz y no la oralidad en la literatura medieval se vincula con el deseo de preocuparse de la obra entera: la que incluye no sólo el texto, sino su concretización por las circunstancias de su transmisión y la presencia de los participantes.

La voz humana aparece en el libro de Zumthor como un fenómeno general, como aspecto físico, psíquico y sociocultural del texto poético. Entre los tres tipos de oralidad que distingue, al período que va desde el siglo VI hasta el XVI corresponde una situación de oralidad "mixta", que evoluciona desde una influencia sólo externa del escrito a la expresión condicionada por lo escrito más o menos en su totalidad. Esta situación depende del hecho de que en los siglos X, XI y XII, y quizá también en el XIII y el XIV, la difusión vocal era el único modo posible de la vida pública de la poesía. Zumthor traza una perspectiva dinámica de la

Edad Media, en vez de un período monolítico; indica relaciones entre la función poética y la función social de la oralidad y de la escritura, junto con la traslación de la fuerza de la autoridad de una a otra, con la cambiante valoración de la subjetividad y del individuo y con el cambio en el empleo de la memoria.

El libro se divide en dos partes, la primera se dedica al contexto cultural a través del examen de los testimonios sobre la importancia de la representación oral y de la tradición oral de varios géneros, sobre los intérpretes, sobre el prestigio de la palabra oral y la posición de la escritura. La segunda parte habla sobre la obra literaria en su función cohesiva y estabilizadora para el grupo social, su valor de profecía y de memoria, su mayor integración "en el discurso colectivo, al que aclara y magnifica" (170). Zumthor rastrea diversas huellas de la oralidad en la forma del texto, describe su retórica y la actuación en público.

Reconstruye el ambiente de la oralidad medieval, utilizando todos los indicios individuales y pequeños, que, sin embargo, pueden connotar la situación global. Se indica la diferente posición de la escritura: el deleite en el aspecto físico del texto escrito y un primitivo sentimiento sacro de la escritura. Ve el paso de lo vocal a lo escrito más como convergencia que como conflicto, ya que la combinación de las dos corrientes era fructífera y vital en el arte. El conjunto del discurso poético le parece un

enredo de textos apenas autónomos. El predominio de la interpretación vocal sobre la conservación estricta del modelo se ve como la razón de la estructura fragmentaria y discontinua de los textos, del sometimiento de todas las estructuras a los efectos rítmicos, de los límites imprecisos entre la prosa y el verso. Las repeticiones, el comentario integrado en el texto, la intertextualidad, la estructura paratáctica, el empleo peculiar de los tiempos verbales, son rasgos que se ven como elementos de la retórica de la obra medieval, no accidentes o anomalías.

Consciente de que la representación pasada no se puede observar, Zumthor subraya que la interpretación crítica debe tenerla en cuenta, ya que implica la variabilidad del objeto estudiado.

Mientras la atención a los aspectos orales del fenómeno literario vuelve a afirmar la dependencia de cualquier sentido que se le aplique respecto al contexto socio-cultural, Renoir y Zumthor muestran también las maneras de ajustar a ellos las categorías teóricas, en vez de los acercamientos modernizantes. Las ideas decimonónicas sobre una verdadera esencia de la tradición épica oral se basaban en una imagen conforme con las normas de la mentalidad moderna, pero en un estado mucho más puro, sin la contaminación que sufrieron sus vestigios escritos. Comentando los defectos del texto de las *Mocedades de Rodrigo*, Menéndez y Pelayo se indigna ante las "glosas que

indican que ya comenzaba a perderse el sentido de la tradición épica." (1944, 22: 293). Se puede comparar esta actitud con la de Zumthor, o incluso la de los investigadores del romancero moderno (v. cap. 8), que incluyen las variaciones del texto como procedimiento legítimo de la poética del arte oral. John Dagenais (1991), con bases teóricas semejantes, devalúa la idea de la edición crítica por lo que tiene de búsqueda metafísica de un texto originario y auténtico, detrás o antes de la realidad física de los manuscritos.

Creo que la presentación de estas opiniones sobre la literatura medieval en general puede proveer un contexto ilustrativo para las consideraciones sobre la épica, ya que parece que algunos conocimientos incontrovertibles sobre la Edad Media vienen a apoyar la idea de que la transmisión oral no era una mera vía comunicativa del material creado y fijado fuera del proceso de su comunicación. Las diferencias entre las versiones manuscritas de una obra, las glosas y contaminaciones, o las variaciones durante la ejecución oral de un texto compuesto por escrito, aparecen como elementos constituyentes de una poética diferente de la moderna, en vez de ser condenadas como anomalías resultantes de transmisión defectuosa.

7. La oralidad y textualidad en otros géneros medievales

La poesía lírica siempre se vinculaba directamente con el canto, lo cual ha servido también para explicar sus elementos distintivos. En el caso de la lírica medieval la cuestión se ha postulado más bien como interacción entre lo culto y lo popular. Con bastante unanimidad se ve como una mezcla de elementos y tendencias y un constante proceso de influencias recíprocas, de tradicionalización de los productos cultos junto al uso del material folklórico por parte de los poetas cortesanos. En el contexto de la lírica, entonces, los estudios de su formulismo (Monroe 1975) o de los motivos folklóricos (Miletich 1990) vienen a confirmar las relaciones antes estudiadas con las tradiciones orales de las lenguas románicas e indoeuropeas o con la lírica universal (Dronke 1965, 1: 26-32). C. Smith (1983b: 21), a propósito de la indiscutible mezcla de lo culto y de lo popular en la lírica medieval, subraya, sin embargo, que los motivos folklóricos no pertenecen exclusivamente a las masas analfabetas, sino, igual que los mitos, a un pueblo que incluye a los portadores de la cultura institucional.

En el estudio de la poesía narrativa una parte de la crítica ha enfatizado los aspectos que la emparentan con la tradición oral y que se explican por su intento de comunicar con un público amplio y analfabeto mediante la difusión oral de los textos. Otros críticos prefieren relegarlos a un plano secundario frente a las fuentes eruditas y los

propósitos didácticos. Un importante efecto de la evolución de la crítica se puede ver en los cambios de la categorización de los géneros. Mientras tradicionalmente se establecía una división bastante rigurosa entre la poesía juglaresca y el mester de clerecía, la aceptación de la autoría culta para las *Mocedades de Rodrigo* a pesar de su metro irregular, el reconocimiento del importante porcentaje formulario del *Poema de Alfonso XI*, la representación oral de gran parte de los textos medievales y otros aspectos semejantes han exigido la revisión de las categorías genéricas, como muestran la clasificación y los comentarios de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno (1988). La fuerte presencia del formulismo generalmente atribuido a la tradición oral se explica por la dependencia de los autores del mester de clerecía para con el estilo épico tradicional como único lenguaje poético asequible en su momento (por ejemplo, Aguirre 1968) y como concesión a las expectativas del público acostumbrado al arte juglaresco (Geary 1980). Varios aspectos de la obra de Berceo se explican por el valor teatral de la recitación a que se destinaba (Kinkade 1986; Saugnieux 1982).

La visión tradicional, o tradicionalista, del Arcipreste de Hita como "gran goliardo" (Menéndez Pidal 1924, 202-12) perfilaba la figura del autor dentro de la imagen de la tradición juglaresca como popular y festiva. En los mismos presupuestos se apoyó M. Morreale (1964) en un

artículo de lingüística, cuando señaló las claves de la representación oral que se descubren en los textos escritos del *Libro de Buen Amor*: la gesticulación sobreentendida, el uso notable de deícticos espaciales, los pronombres personales en función de vocativo, la frecuencia de aliteraciones, consonancias, asonancias, ecos verbales, junto con el resto de su lenguaje popular, que, como se supone, debía agradar a su auditorio.

Junto a la tesis tradicionalista de que las crónicas ofrecen prosificaciones de los poemas épicos orales, a veces con rastros de verso épico, o sólo con un testimonio de la evolución de los temas y leyendas épicas, se ha notado (por ejemplo, Smith 1984) que los relatos cronísticos también se destinaban a la lectura colectiva en voz alta, y no solamente a la lectura individual. Los estudios de la prosa literaria por lo general habían incluido el interés en las fuentes populares de los apólogos y de los refranes, hasta que en los años ochenta esa atención se enfocó directamente sobre las relaciones entre la oralidad y la textualidad.

Junto a la asombrosa información que expuso Harvey (1974), mostrando que todavía a finales del siglo XVI pudo ocurrir la composición oral de las novelas de caballería, las obras en prosa también han sido objeto de algunos estudios desde la perspectiva de su estilo formulario o de su ejecución oral. R. M. Walker (1971) estudió las frases de exhortación dirigidas a un auditorio en el *Libro del*

Cavallero Zifar, comparando además las tres versiones manuscritas que se extienden a través de doscientos años. También de paso notó las huellas del formulismo épico como supervivencias del estilo oral. Estos rasgos por lo general representan convenciones literarias y un lenguaje poético habitual. Algunos podrían sugerir una intención original de difusión oral, pero Walker prefiere suponer que se trataba de la lectura en voz alta en un pequeño círculo culto.

Montgomery (1977) compara la actitud del "poeta" del *Poema de Mio Cid* con la de los cronistas o de Don Juan Manuel, mostrando cómo gradualmente se descubren las posibilidades de la escritura: la posibilidad de fijar el texto lleva a la idea del texto definitivo, la de recoger y organizar lleva al intento de reducir todo a sus elementos esenciales.

Geary (1980) observó la presencia de las formas expresivas de la tradición oral en la poesía escrita, en el ejemplo del *Poema de Fernán González* y de las *Mocedades de Rodrigo*. Afirmó que la mayoría de las obras no-épicas del mester de clerecía y las de la literatura aljamiada también contienen huellas de la técnica de composición oral-formularia. Hace referencia al *Libro de buen amor*, el episodio de la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, como ejemplo del uso paródico de la fórmula épica, ya enteramente sometida a los usos de la literatura escrita.

James F. Burke (1984) estudia la función del relato-

marco en el *Conde Lucanor* y subraya su importancia como elemento que confiere el sentido a los ejemplos individuales y presta cohesión a todo el libro, gracias a su particular relación con los conceptos y la sensibilidad del mundo medieval. E. Gurza (1986) señala para la *Celestina* una afinidad con la tradición popular incluso en su aspecto cortesano, a través de la poesía de los cancioneros, por su carácter de la representación y la diversión.

En un ensayo sobre los orígenes de la tradición literaria española, Elias R. Rivers (1983) incluye las consideraciones de los aspectos orales y textuales de los textos más antiguos. La posición de las jarchas dentro del poema en árabe se vincula con jerarquías lingüísticas, literarias, políticas y sexuales. Rivers ve el *Poema de Mio Cid* como ejemplo del arte oral en transición hacia la escritura, con apoyo en una tradición oral anterior y posible transmisión oral del poema escrito. Presenta la obra de Berceo como literatura vernácula, con modos orales o pseudo-orales, apoyada en la autoridad del texto escrito en latín. Rivers subraya que la propagación de las estructuras hipotácticas por Alfonso X dio lugar a nuevas formas del pensamiento. A pesar del formulismo y las fuentes orales de las anécdotas, ve a don Juan Manuel como un autor y artista independiente, que radicalmente transforma ese material. Encomia el *Libro de buen amor* como alta expresión de la textualidad medieval, cuyo complejo juego de ambigüedades

era posible gracias a la estabilidad de sus fuentes escritas, igual que la parodia y la importante noción del texto polisémico.

Andrés Gallardo (1985-86) propone mostrar la manera en que el proceso dinámico de la estandarización de la escritura en castellano afecta la estructura y la función de la literatura producida en esa época. Sin embargo, después de presentar ese entorno, vuelve a separar rigurosamente los ámbitos de la tradición oral y de la literatura escrita. Examina la obra de Gonzalo de Berceo, de Alfonso X y de Juan Ruiz. Aunque subraya la posición de estos autores en el umbral entre la cultura predominantemente oral y la nueva edad de la escritura, al emprender la interpretación de los escritos concretos vuelve a presentar las personalidades autoriales como creadores individuales, plenamente dedicados a la producción de artefactos originales.

Fernando Gómez Redondo (1986-87) estudió diferentes modalidades del formulismo en los textos de las crónicas. Aunque no explica la selección del término "fórmula juglaresca", su carácter y propiedades se distinguen claramente frente a la fórmula épica: pierde el valor rítmico, pero cobra mayor importancia como instrumento de expresión y de organización del texto.

D. P. Seniff (1989) subraya la diglosia fundamental del contexto lingüístico y cultural de la prosa escrita, examinando las fuentes, la técnica narrativa y posibles

auditorios de la obra de Alfonso X, don Juan Manuel y algunos autores del siglo XV. Distingue varios elementos de origen oral, como formulismo, exhortación, cambios narrativos esporádicos, distorsión textual, uso de proverbios o cuentos populares, frente a los vinculados al texto escrito, como fuentes documentadas, terminología jurídica y científica, elementos bíblicos y filosóficos, elaboración literaria de una versión primitiva. La impresión general que se deduce es la de convergencia de lo oral y lo textual. En los libros de don Juan Manuel, Seniff (1984; 1989) nota la importancia de las fuentes orales y de la experiencia personal con una autoridad que a veces se superpone a la teoría. Algunos elementos parecen característicos de un texto dictado, como el cambio de la persona narrativa. Seniff ve a don Juan Manuel como innovador justamente en el empleo de las formas nuevas que combinaban la oralidad y la textualidad (1984).

John Dagenais (1991) extiende la crítica deconstruccionista de la metafísica de la presencia a los criterios filológicos que, al postular y producir ediciones críticas como verdadera manifestación de un texto original, implican la inferioridad de los únicos testimonios innegables, los manuscritos. El texto físico así ha sido tratado como modalidad defectuosa del original hipotético, degradado por errores de los copistas, lagunas, contaminaciones y otras anomalías. En el ejemplo de los tres

códices del *Libro de buen amor* Dagenais muestra la relativa arbitrariedad de la versión del texto más difundida, desde la perspectiva del texto físico. Muestra que los tres manuscritos, en realidad, ofrecen tres obras bastante distintas: tienen estructura, sentido y textos diferentes, que producen diferencias tan esenciales como las que median entre una sátira amarga con el tema de la muerte y una autobiografía burlesca con el amor como tema principal. El propósito de Dagenais consiste, sobre todo, en librar el texto de las capas de su interpretación filológica tradicional, ya que cree también que muchos de los elementos que se han despreciado como defectos forman parte de un diálogo a través del tiempo, esencial para el proceso poético.

Según hemos visto en estos ejemplos de la crítica, la perspectiva del medio y del proceso comunicativo, como determinantes del texto literario, viene a juntarse a lo antes conocido sobre el arte literario medieval y a los resultados de las investigaciones sobre las tradiciones literarias orales, para exigir la reinterpretación de los objetos literarios consagrados por el estudio y por la enseñanza. Bajo esta luz, se pone en cuestión la categorización histórico-literaria tradicional por cuanto debe basarse en los factores realmente operantes en la creación y recepción de las obras medievales, donde los

aspectos de oralidad y textualidad merecen figurar en el núcleo del fenómeno literario observado.

8. El romancero como sistema poético

La tradición del romancero siempre ha tenido gran importancia para los estudios de la épica, tanto por los posibles vínculos de sus orígenes con una tradición oral medieval, como por la utilidad para la descripción de un sistema poético, valores estéticos, mecanismos de creación y comunicación diferentes de los canonizados por la cultura del texto escrito.

Una de las teorías del siglo XIX suponía que los romances eran vestigios de las hipotéticas "cantilenas", poemas precursores de los cantares de gesta. M. Milá y Fontanals (1874) llegó a la conclusión de que algunos de los romances, los de carácter narrativo y tema épico, derivaron de los fragmentos de poemas épicos. Esta postura ha sido defendida por numerosos estudiosos a base de las múltiples coincidencias entre los textos épicos conservados, las crónicas y los romances de la tradición oral (sólo algunos ejemplos: Menéndez Pidal 1953; 1992; Armistead 1987a; Webber 1951; 1980b). La versificación de los romances se suele explicar como derivada del verso épico, pero especial importancia tienen algunos temas comunes, incluso desarrollados con motivos iguales o parecidos, y las semejanzas del lenguaje formulario.

Las extensas investigaciones que sobre el romancero en la tradición oral se realizaron en este siglo ya desde el principio ofrecieron algunas revelaciones sugestivas sobre

su carácter, que no consiste en mera conservación memorial, sino que se trata de un proceso activo de recreación de los textos heredados (Menéndez Pidal 1953; López Estrada 1962; Bénichou 1968). Estas ideas han sido desarrolladas en el trabajo del equipo dirigido por Diego Catalán, con el propósito de una descripción sistemática de los procesos de creación y transmisión, de las estructuras y formas de los textos y del discurso del romancero y de su relación con el entorno social. La presentación más completa de los resultados teóricos de las investigaciones modernas se publicó en el primer tomo del *Catálogo general del romancero* (1984), donde se ofrece un sistema para la descripción de la totalidad de los romances conservados en la época moderna, en todas las versiones conocidas, desarrollado a base de amplias recolecciones en el campo y a través de la colaboración con un equipo numeroso de investigadores.

En esta exposición teórica, Catalán no sólo se niega a considerar el romance como objeto literario unitario y fijo, sino que define el género a base de la totalidad de sus manifestaciones: como sistema poético, discurso, es decir, como romancero. Desde este punto de vista, el romance se define como estructura narrativa y el poema particular es un segmento del discurso estructurado del romancero. Se distinguen tres niveles de la organización poética: discurso, intriga y fábula. Las fábulas se ven como el elemento distintivo cuya estructura narrativa y expresión

literal varían. Los fenómenos observados en la tradición, como reducción de ciclos de romances a una fábula unitaria o redistribución de episodios y motivos entre romances emparentados, se interpretan como manifestaciones normales en el sistema poético que el romancero representa. Ese sistema tiene un repertorio de secuencias narrativas que pueden aparecer en fábulas diversas o sustituir una a otra si son funcionalmente equivalentes. De manera semejante, la expresión verbal (el discurso) está abierto a las transformaciones, dentro de los moldes tradicionales. El lenguaje del romancero se caracteriza por el empleo de las "fórmulas" (171), aquí definidas como unidades mínimas de la intriga, identificadas por su sentido figurativo y unitario.

La tradición oral no transmite sólo temas, sino textos (Catalán 1970-71), pero sus elementos se pueden desvincular del contexto. Los estudios sobre la "geografía" del romancero mostraron la propagación de motivos aislados (Catalán 1970-71; Petersen 1989). Mariscal de Rhett (1987) indica la peculiar dinámica de los cambios e influencias mutuas entre los diferentes niveles de la organización de la narración.

La estructura abierta de la tradición oral se ve como esencial para su pervivencia multiseccular, ya que permite su adaptación a nuevas circunstancias sociales y el mantenimiento de su interés para el colectivo. De esta manera, la conservación de los romances ya no se explica por

la adhesión extraordinaria del pueblo español al espíritu de sus antepasados, sino por la constante actualización de las fábulas, que afecta no sólo su forma verbal, sino el significado y el mensaje. Judith Seeger (1989) ofrece interesantes ejemplos de los romances de origen ibérico medieval en el contexto rural del Brasil contemporáneo, donde la adaptación a las circunstancias nuevas produjo diferentes tipos de innovaciones. Beatriz Mariscal de Rhett (1987) explicó la adaptación de los romances de la tradición oral a su medio dinámico, en su función y en su estructura narrativa, subrayando la conexión entre la importancia creciente de los personajes femeninos y el hecho de que los romances modernos han sido transmitidos por mujeres. Catalán (1983; 1986) también ofrece ejemplos de la actualización, visible en la transformación diacrónica de las fábulas. Tal adaptabilidad es posible gracias a la apertura en el plano de los significantes y de los significados y ocurre con mayor frecuencia en los desenlaces, que dan lugar a interpretaciones más particulares del valor ejemplar del relato.

Se ha subrayado que en la tradición oral el acto de memorización es un acto interpretativo (Petersen 1989), o de descodificación (Catalán 1984, 1986). El contexto afecta ya la comprensión y la memorización de un romance, lo cual resulta en los cambios de la narración (Mariscal de Rhett 1987). La sustitución de una secuencia narrativa por otra de

sentido semejante puede resultar en connotaciones nuevas, que en el futuro producirán reinterpretaciones divergentes de la fábula.

Se desafía también el concepto filológico de la "contaminación". Catalán (1981, 143) lo critica a propósito del romancero, ya que a los que conocen el lenguaje poético del romancero ese fenómeno no parece extraño. A. Valenciano (1989) interpreta la contaminación como un medio estético en la transmisión tradicional y Armistead (1981) subraya el matiz negativo del término, semejante al de la "fragmentación", también vinculado al romancero, e insiste en que hay que tomar en cuenta la postura estética activa de los cantores.

Tratando de legitimar la poética de la tradición oral, Paul Bénichou (1968) y D. Catalán (1984) protestaron contra el desinterés de la crítica por la actividad creadora fuera de la literatura escrita y describieron la poética del romancero como constituida tanto por la herencia como por la innovación. D. Catalán (1970-71) también insistió en que las diferencias entre el romancero antiguo y el moderno no son resultado de dos actividades diferentes, o de la degradación, sino que se deben al cambio del gusto colectivo. Un aspecto particular del proceso es el carácter de los autores-artesanos, cuya colaboración individual es modesta, pero que constituyen lo que se designó como "autor-legión". Los cantores usan un particular lenguaje poético,

un repertorio común de motivos intercambiables o libres, episodios narrativos y fórmulas de expresión.

Con estas perspectivas recientes, se modificó la idea de que el proceso de la creación tradicional consiste simplemente en que un refundidor dé nueva forma al contenido narrativo de la obra de algún otro autor. El análisis de la variación en niveles múltiples mostró que los textos no conservan para siempre la unidad de su fábula con todos los motivos y forma verbal, tampoco con un sentido único y original. Una posible conclusión para el estudio de la tradición hipotética de la épica medieval es la probabilidad de la falsificación de su valor literario y de su carácter oral, si una revisión profunda del aparato crítico no precede a la interpretación.

9. Conclusión

En resumen, parece que el interés de la crítica en la difusión oral se ha desarrollado como una constante, pero bastante marginada. Aunque se han tenido en cuenta el contexto cultural, los procesos de la recepción y la germinación de los factores esenciales de una obra anterior a su composición por un autor individual, tales aspectos aparecen frecuentemente como una presencia aislada de la obra misma, sin fuerza generadora. Las interpretaciones que postularon la existencia de una tradición épica oral siempre han tratado de recordarnos que debemos tener en cuenta aspectos que no conocemos, por falta de documentos directos. Sus ideas sobre el anonimato de los autores, o sobre las variantes como una manifestación regular y esencial, deberían matizar nuestros conceptos de la autoría y de la textualidad. En este aspecto, a ellas se les juntan las teorías procedentes de las investigaciones sobre las tradiciones orales, que contribuyen a la disolución teórica del texto y a la reconversión del artista en artesano, al mismo tiempo que amplían la idea del arte verdadero al incluir dentro del mismo las manifestaciones "inferiores". El enfoque dinámico de la relación entre lo oral y lo escrito amplía la descripción de las técnicas de la composición y de la ejecución con la consideración de los procesos de la recepción, del comentario e interpretación integrados a la obra, del cruce de las perspectivas

cognitivas y estéticas cambiantes, en un nuevo esfuerzo de abarcar de manera más completa la compleja realidad de la Edad Media.

Aunque la crítica ofrece divisiones bastante claras en torno a algunas cuestiones, no se pueden establecer categorías monolíticas, ya que los modelos, compartidos en ciertas líneas generales, varían en muchas otras. Las posiciones en los debates principales o los distintos modelos de la oralidad se vinculan con ciertas perspectivas teóricas o ideológicas, antiguas o contemporáneas. Sin embargo, estas perspectivas pueden considerarse como gérmenes de algunos principios particulares o influencias en críticos individuales, pero no es posible afirmar que haya una continuidad directa o una identificación completa. Mientras que la evolución dinámica de otras ciencias sociales en este siglo y, en particular, las tendencias en las teorías de la literatura general o comparada dieron impulsos fundacionales para ciertos acercamientos, esta influencia parece haber llegado al estudio de la épica española de una manera lateral, conformándose a las teorías existentes y, además, sin particular predilección por uno u otro partido.

Se suele, por ejemplo, acusar a la teoría tradicionalista de romanticismo ideológico, olvidando que casi todas las ideas que manejamos en el campo de los

estudios literarios son románticas: no sólo el "alma del pueblo" como creadora de obras literarias, sino la noción del artista como creador independiente e individual, la idea misma de los estudios de la literatura como una serie de autores geniales y sus obras maestras, la idea de la literatura nacional como un objeto apropiado del estudio, los criterios que elogian una obra por lo que tiene de excepcional, etc.

En otro aspecto controvertido, en parte determinado por los mismos fundamentos de la disciplina, se confrontan dos perspectivas diacrónicas: la que incluye el contexto histórico-social y la que prefiere aislar el proceso histórico-literario. Posiblemente por eso la teoría individualista, caracterizada por esta segunda postura, se ha declarado como defensora del verdadero valor artístico, definido de manera formalista, como forma, estilo o estructura. Numerosos estudios, sin embargo, señalaron las posibilidades creativas en el arte tradicional y mostraron su compatibilidad con la unidad de la estructura o con la selección de los recursos estilísticos. En fin, no parece que las separaciones netas entre las diversas teorías se fundamenten en sus presupuestos ideológicos o metodológicos. Las hipótesis sobre el autor del *Poema de Mio Cid*, por ejemplo, o sobre la tradición épica oral, parecen estar determinadas, por lo menos en igual medida, por las ideas estéticas de los estudiosos (no como "gusto", sino como

teoría del arte o de lo bello), aún menos propicias que las especulaciones teóricas para someterlas a la discusión.

Finalmente, conviene exponer algunas de las repercusiones teóricas que pueden derivarse de las investigaciones sobre la oralidad de la épica medieval.

La exploración de la oralidad puede poner de manifiesto tanto lo común como lo diferente en la textualidad: la interpretabilidad de cada texto, por un lado, o su reificación y distanciamiento del autor y del receptor. El fuerte formulismo del estilo de la poesía del mester de clerecía o de las crónicas no presupone necesariamente una tradición épica oral y, sin embargo, es difícil aceptar su presencia como algo accidental para el proceso creativo. A un fenómeno tan regular se le podría asignar una función más importante, puesto que forma parte de la concepción básica de la actividad cuyo resultado escrito es el objeto palpable de los estudios literarios. Otro ejemplo muy utilizado, las exhortaciones al auditorio, no tiene que ser una transcripción directa de una representación oral del poema, pero de todas maneras subvierte la imagen de un escritor entregado a la solitaria lucha intelectual contra la materia prima del mundo. En la medida en que se admite el impacto de la oralidad sobre los textos canónicos, hay que modificar su interpretación. Si el autor emite ideas heredadas o prestadas, en formas tradicionales o imitadas, si ése es el

mecanismo común de la producción del texto en su entorno, si no se propone crear arte usando lengua, si no siente objetos literarios como propiedad exclusiva de nadie, si no ve un texto como objeto definitivo y cerrado, a lo mejor se podrían asumir otros criterios sobre el valor literario que no sean la originalidad, la unidad y la adecuación perfecta de los recursos estilísticos al tema o al sentido.

Siguiendo por este camino, es posible que lleguemos a percibir en qué medida, en algunos casos, nuestros criterios sobre la verdad o la belleza, en realidad, no tienen más fundamento que el medio material de la comunicación; por ejemplo, al referirnos a un texto escrito como argumento naturalmente superior a algo solamente dicho u oído. La cuestión tiene relevancia en la actual revisión de nuestro campo de estudios que trata de averiguar si el contexto apropiado para el estudio de las obras literarias medievales son las novelas españolas del siglo XIX, o la tradición oral de la Asia Central, o el conjunto de la cultura material y espiritual en que se generaron, o el cine popular de hoy. Las controversias sobre la épica a veces parecen tener como fondo unas diferencias no expresadas que apuntan hacia la crisis de las ideas y definiciones generales del arte y de la literatura.

Podemos seguir tratando la poesía oral como objeto de otras disciplinas, diferentes de la crítica literaria y censurar los rasgos de oralidad en la literatura escrita

como anomalías. A lo mejor la admisión de ese sistema poético puede todavía parecernos una subversión peligrosa, una negación de la esencia de la literatura y, junto con ella, de las razones para su estudio. Sin embargo, es posible que el conocimiento de esa poética nos preste el indispensable salveducto profesional y la orientación intelectual cuando un día nos dejen sin novelas que analizar e interpretar.

Notas

1. Utilizaré la denominación "tradicionalismo" como más breve, ya que me importa indicar ese modelo particular de la oralidad de la épica, más que las divisiones generacionales de la crítica.

2. En los estudios estilísticos de otros autores estos elementos normalmente se distinguen como repeticiones literales y paralelismos (v. p.ej. Ochrymowycz 1975, 97-103).

3. Bošković-Stulli no insiste tanto en los términos, como en los conceptos, distinguidos claramente en su estudio. Prefiere utilizar el término "pučka" para un tipo de literatura que se produce de manera escrita y se dirige a las masas amplias y poco educadas. El término "pučka" se podría traducir como "popularizante" (también "trivial" o "populista"), pero creo que su propio texto puede ilustrar mejor de qué se trata:

La mayoría de los autores presentados subrayan que la forma impresa constituye un rasgo principal de la literatura popularizante [pučka] en su función de lecturas de las capas sociales amplias; Görner - como hemos dicho - vincula la aparición de la literatura popularizante con los comienzos de la imprenta y de la generalización del alfabetismo. En un sentido más amplio, es posible hablar de la literatura popularizante de los manuscritos en la

Edad Media, pero esta literatura aparece en el sentido pleno de la palabra sólo en oposición a la literatura "alta" de la élite; la literatura elitista y la popularizante, ambas en forma impresa, son productos paralelos de la época de Gutenberg. Sin embargo, en esa época, la literatura popularizante al mismo tiempo aparece y perdura en forma manuscrita: se trata de diversos cancioneros personales, colecciones de oraciones, de refranes, ritos o anécdotas - que se ponían por escrito en cuadernos y copiaban muchas veces. En esos cuadernos se pueden encontrar intentos literarios individuales o poemas ajenos copiados - poemas para cantar y para leer, los poemas tradicionales orales o los de autores más o menos conocidos, poemas nunca publicados y los sacados de las ediciones impresas. Existen buenas razones para incluir esos escritos en la literatura popularizante, junto a los epitafios, anuncios comerciales, letreros en tabernas, inscripciones en jarrones, en adornos de miga de pan o en trapos ornamentales de cocina, junto a las inscripciones en las paredes y las notas en cuadernos de recuerdos. (Bošković-Stulli 1973, 68-69; traducción mía)

4. Existen algunas indicaciones de que esas versiones de los poemas épicos no se pueden considerar como documentos folkloristas de su forma oral. Svetozar Matić (1972) indica el cambio sistemático de los rasgos dialectales en los poemas y Bošković-Stulli (1966) muestra la transformación radical de los cuentos populares en las colecciones del mismo recopilador.

Obras consultadas

La lista de obras consultadas incluye libros y artículos efectivamente leídos con el fin de formular las opiniones expresadas en el presente trabajo, con la única excepción de Pattison (1983), que no he podido conseguir a tiempo. En el texto no se citan todas las entradas, pero creo necesario incluir también todas las publicaciones que sirvieron de base a mis juicios generales, aunque no pude referirme directamente a ellas.

- Adams, Kenneth. 1972. "The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*: A Re-statement, Based on the Evidence of Epithets, Names and Some Other Aspects of Formulaic Diction." *Bulletin of Hispanic Studies* 50: 109-19.
- . 1976. "The Yugoslav Model and the Text of the *Poema de Mio Cid*." *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. Ed. Alan D. Deyermond. London: Tamesis. 1-10.
- Aguirre, J. M. 1968. "Épica oral y épica castellana: Tradición creadora y tradición repetitiva." *Romanische Forschungen* 80: 13-43.
- . 1979. "Poema de Mio Cid: Rima y oralidad." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 7.2: 107-08.
- . 1981. "El nombre propio como fórmula oral en el

Cantar de mio Cid." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 9.2: 107-19.

- Alborg, Juan Luis. 1966. *Edad Media y Renacimiento*. 2ª ed. ampliada. Tomo 1 de la *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1979.
- Alonso, Dámaso. 1941. "Estilo y creación en el *Poema de Mio Cid*." *Escorial* 3.8: 333-72. Reimpr. en *Obras completas*. Tomo 2. Madrid: Gredos, 1972. 107-43.
- . 1969. "El anuncio del estilo directo en el *Poema de Mio Cid* y en la épica francesa." *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. Tomo 1. Gembloux: Duculot, 379-93.
- Obras completas*. Tomo 2. Madrid: Gredos, 1972. 195-214.
- Alonso Hernández, José Luis. 1986. "Juglaría, cazurrismo y carnaval." *La juglaresca*. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 131-37.
- . 1990. "El mitema en el romancero: Una estructura de conservación de romances." *Epos: Revista de Filología* 6: 199-224.
- Alvar, Carlos. 1991. Introducción. *Épica medieval española*. Eds. Carlos Alvar y Manuel Alvar. Madrid: Cátedra. 11-79.
- Alvar, Carlos, y Manuel Alvar. 1983. "'Apollonius-Apollonie-Apolonio': La originalidad en la literatura

- medieval." *El comentario de textos, 4: La poesía medieval*. Madrid: Castalia. 125-47.
- Alvar, Carlos, y Angel Gómez Moreno. 1988. *La poesía épica y de clerecía medievales*. Madrid: Taurus.
- Alvar, Manuel, ed. 1969. *Cantares de gesta medievales*. México: Porrúa.
- . 1981. *Épica española medieval*. Intr. Carlos Alvar. Madrid: Nacional.
- Armistead, Samuel G. 1975. [Reseña de Haymes (1973)]. *MLN* 90: 296-99.
- . 1978. "The *Mocedades de Rodrigo* as Neo-individualist Theory." *Hispanic Review* 46: 313-27.
- . 1979a. "A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-79)." *El romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 199-310.
- . 1979b. "Judeo-Spanish and Pan-European Balladry." *Jahrbuch für Volksliedforschung* 24: 127-38.
- . 1981. "Epic and Ballad: A Traditionalist Perspective." *Olifant: A Publication of the Société Rencesvals, American-Canadian Branch* 8.4: 376-88.
- . 1983. "Estudios sobre el romancero en los Estados Unidos." *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 116.451-54 (julio-octubre): 37-53.
- . 1984. "Current Trends in 'Romancero' Research." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature*

- Journal and Newsletter* 13.1: 23-36.
- . 1986-87. "Trabajos actuales sobre el romancero." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 15.2: 240-46.
- . 1987a. "From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal." *Romance Philology* 40.3: 338-59.
- . 1987b. "Schoolmen or Minstrels? Rhetorical Questions in Epic and Balladry." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 16.1: 43-54.
- Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman. 1987. "The Judeo-Spanish Ballad Tradition." *Oral Tradition* 2: 633-44.
- Atkins, G. Douglas, y Laura Morrow, eds. 1989. *Contemporary Literary Theory*. Amherst: U of Massachusetts P.
- Auerbach, Erich. 1958. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Bollingen ser. 74. New York: Pantheon, 1965. Trad. R. Manheim de *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern: Francke Verlag.
- Bäuml, Franz H. 1980. "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy." *Speculum: A Journal of Medieval Studies* 55: 237-65.
- Bäuml, Franz H., y Edda Spielmann. 1974. "From Illiteracy to Literacy: Prolegomena to a Study of the

- Nibelungenlied.*" *Forum for Modern Language Studies* 10.3: 248-59. Reimpr. en *Oral Literature: Seven Essays*. Ed. Joseph J. Duggan. Edinburgh: Scottish Academic P; New York: Barnes and Noble. 62-73.
- Beatie, Bruce A. 1964. "Oral-Traditional Composition in the Spanish Romancero of the Sixteenth Century." *Journal of the Folklore Institute* 1: 92-113.
- . 1978. "Traditional Structures and the Structure of Tradition: A Functional System of Ballad Classification." *Ballads and Ballad Research*. Selected papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research, U of Washington, Seattle, May 2-6, 1977. Ed. Patricia Conroy. Seattle: U of Washington. 210-20.
- Bénichou, Paul. 1968. *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid: Gredos.
- . 1988. "Reflexiones sobre la crítica literaria." *Vuelta* 12.144: 12-19.
- Benmayor, Rina. 1978. "New Directions in the Study of Oral Literature." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 7.1: 39-42.
- Billick, David J. 1981. "A Checklist of Theses and Dissertations on the Poema del Cid and the Cid Legend." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 9.2: 172-76.
- Bošković-Stulli, Maja. 1966. "Narodne pripovijetke Vuka

- Karadžica kao mjera za poimanje srpskohrvatskih priповijedaka." *Rad XI-og Kongresa Saveza Folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom 1964.* Zagreb: 1966.
- . 1973. "O pojmovima usmena y pučka književnost i njihovim nazivima." *Umjetnost riječi* 17.3-4. Reimpr. en *Usmena književnost nekad i danas.* Beograd: Prosveta, 1983. 5-114.
- . 1978. "Što je usmena književnost." *Usmena književnost.* Tomo 1 de *Povijest hrvatske književnosti.* Zagreb: Liber-Mladost. 7-67.
- . 1983. *Usmena književnost nekad i danas.* Beograd: Prosveta.
- Bowra, Cecil M. 1952. *Heroic Poetry.* London: MacMillan.
- Burke, James F. 1984. "Frame and Structure in the *Conde Lucanor.*" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.2: 263-74.
- . 1991. *Structures from the Trivium in the Cantar de Mio Cid.* Toronto: U of Toronto P.
- Burshatin, Israel. 1986. "Las teorías de Ramón Menéndez Pidal ante la crítica literaria post-estructuralista: Observaciones en torno a los conceptos 'tradición' e 'intertextualidad'." *La juglaresca.* Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 59-64.
- Catalán, Diego. 1970-71. "Memoria e invención en el romancero de tradición oral." *Romance Philology* 24: 1-

25, 441-63.

- . 1983. "El romancero medieval." *El comentario de textos, 4: La poesía medieval*. Madrid: Castalia. 451-89.
- . 1984. *Teoría general y metodología del romancero panhispánico: Catálogo general descriptivo*. Tomo 1.A del *Catálogo General del Romancero*. Dir. Diego Catalán. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- . 1986. "La conflictiva descodificación de las fábulas romancísticas." *Culturas populares: Diferencias, divergencias, conflictos*. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983. Ed. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban. Madrid: Casa de Velázquez y U Complutense.
- . 1987. "The Artisan Poetry of the Romancero." *Oral Tradition* 2: 399-423.
- . 1992. Presentación de la obra. *La épica medieval española: Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Ed. D. Catalán y M. del Mar de Bustos. Madrid: Espasa-Calpe. 7-50.
- Catalán, Diego, y Teresa Catarella. 1972. "El romancero tradicional, un sistema abierto." *El romancero en la tradición oral moderna*. Eds. Diego Catalán y Samuel G. Armistead. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid. 181-205.

- Crosby, Ruth. 1936. "Oral Delivery in the Middle Ages." *Speculum: A Journal of Medieval Studies* 11: 88-110.
- Chaplin, Margaret. 1976. "Oral-Formulaic Style in the Epic: A Progress Report." *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis. 11-20.
- Chay Jr, H. J. 1945. *From Script to Print: An Introduction to Medieval Vernacular Literature*. Cambridge: Heffer.
- Dagenais, John. 1991. "That Bothersome Residue: Toward a Theory of the Physical Text." *Vox intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*. Ed. A. N. Doane y Carol Braun Pasternack. Madison: U of Wisconsin P. 246-59.
- Davis, Robert Con, y Ronald Schleifer. 1989. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. New York: Longman.
- De Chasca, Edmund. 1955. *Estructura y forma en el Poema de Mio Cid: Hacia una explicación de la imitación poética de la historia de la epopeya castellana*. Iowa City: State U of Iowa P; México: Patria.
- . 1967. *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*. Madrid: Gredos. 2ª ed. aumentada. 1972.
- . 1966-67. "Composicion escrita y oral en el Poema del Cid." *Filología* 12: 77-94. Reimpr. en *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1972. 320-36.
- . 1968. "Registro de fórmulas verbales en el Cantar de Mio Cid." Iowa City: U of Iowa. Reimpr. en *El arte*

- juglaresco en el Cantar de Mio Cid*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1972. 337-82.
- . 1970. "Toward a Redefinition of Epic Formula in the Light of the *Cantar de Mio Cid*." *Hispanic Review* 38: 251-63.
- . 1976. *The Poem of the Cid*. Boston: G. K. Hall-Twayne.
- Deyermond, Alan D. 1965. "The Singer of Tales and Mediaeval Spanish Epic." *Bulletin of Hispanic Studies* 42: 1-8.
- . 1968. *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the Mocedades de Rodrigo*. London: Tamesis.
- . 1971. *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. London: Ernest Benn; New York: Barnes and Noble.
- . 1976. "Medieval Spanish Epic Cycles: Observations on Their Formation and Development." *Kentucky Romance Quarterly* 23: 281-303.
- . 1977. "Tendencies in 'Mio Cid' Scholarship, 1943-1973." *'Mio Cid' Studies*. Ed. A. D. Deyermond. London: Tamesis. 13-47.
- . 1978. "The *Mocedades de Rodrigo* as a Test Case: Problems of Methodology." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 6: 108-12.
- . 1980. *Edad Media*. Tomo 1 de la *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.

- . 1982. "The Close of the *Cantar de mio Cid*: Epic Tradition and Individual Variation." *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic: Essays in Honour of David J. A. Ross*. Eds. Peter Noble, Lucie Polak y Claire Isoz. Millwood, NY: Kraus. 11-18.
- . 1987. *El Cantar de mio Cid y la épica medieval española*. Barcelona: Sirmio.
- . 1988. "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento." *Edad de Oro* 7: 21-32.
- . 1991. *Edad Media: Primer suplemento*. Tomo 1 de la *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- Deyermond, Alan D., y Margaret Chaplin. 1972. "Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic." *Philological Quarterly* 51: 36-53.
- Díaz G. de Viana, Luis. 1986. "Romances, cantares y fablas en la juglaría medieval." *La juglaresca*. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 41-58.
- Dronke, Peter. 1965. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Tomo 1: *Problems and Interpretations*. 2nd ed. Oxford: Clarendon P, 1968.
- Duggan, Joseph J. 1974. "Formulaic Diction in the *Cantar de Mio Cid* and the Old French Epic." *Forum for Modern Language Studies* 10.3: 260-69. Reimpr. en *Oral Literature: Seven Essays*. Ed. Joseph J. Duggan.

- Edinburgh: Scottish Academic P; New York: Barnes and Noble, 1975. 74-83.
- . 1984. "Oral Performance, Writing, and the Textual tradition of the Medieval Epic in the Romance Languages: The Example of the *Song of Roland*." *Parergon* 2: 79-95.
- . 1989. *The Cantar de mio Cid: Poetic Creation in its Economic and Social Contexts*. Cambridge: Cambridge UP.
- Dunn, Peter N. 1962. "Theme and Myth in the *Poema de Mio Cid*." *Romania* 83: 348-69.
- Dutton, Brian. 1986. "Las fórmulas juglarescas: Una nueva interpretación. *La juglaresca*. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 139-49.
- Faulhaber, Charles B. 1976. "Neo-traditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic." *Romance Philology* 30: 83-101.
- Foley, John Miles. 1981. "The Oral Theory in Context." *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*. Ed. John Miles Foley. Columbus, OH: Slavica. 27-122.
- . 1985. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. New York: Garland.
- . 1986. Introduction. *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Ed. John Miles Foley.

- Columbia: U of Missouri P. 1-18.
- . 1987. Introduction. *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*. Ed. John Miles Foley. Columbus, OH: Slavica. 15-27.
- Foster, David William. 1980. "Closure in the Early Spanish Ballad." *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association* 1: 29-37.
- Gallardo, Andrés. 1985-86. "Alfabetismo en la oralidad: El escritor medieval y la cultura del idioma." *Acta Literaria* 10-11: 133-43.
- Geary, John Steven. 1980. *Formulaic Diction in the Poema de Fernán González and the Mocedades de Rodrigo: A Computer-Aided Analysis*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Gerli, E. Michael. 1982. "Individualism and the Castilian Epic: A Survey, Synthesis, and Bibliography." *Olifant: A Publication of the Société Rencesvals, American-Canadian Branch* 9.3-4: 129-50.
- Gómez Redondo, Fernando. 1986-87. "Fórmulas juglarescas en la historiografía romance de los siglos XIII y XIV." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 15.2: 225-39.
- Green, D. H. 1990. "Orality and Reading: The State of Research in Medieval Studies." *Speculum: A Journal of Medieval Studies* 65.2: 267-80.
- Gurza, Esperanza. 1986. "La oralidad y *La Celestina*." *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W.*

- McPheeters*. Ed. Bruno M. Damiani. Potomac, MD: Scripta Humanistica. 94-105.
- Gybbon-Monypenny, G. B. 1965. "The Spanish 'Mester de Clerecía' and Its Intended Public: Concerning the Validity as Evidence of Passages of Direct Address to the Audience." *Medieval Miscellany Presented to Eugène Vinaver by Pupils, Colleagues and Friends*. Eds. F. Whitehead, A. H. Diverres y F. E. Sutcliffe. Manchester: Manchester UP; Barnes and Noble: New York. 230-44.
- Hamilton, Rita. 1962. "Epic Epithets in the *Poema de Mio Cid*." *Revue de littérature comparée* 36: 161-78.
- Harvey, L. P. 1963. "The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*." *Bulletin of Hispanic Studies* 40: 137-43.
- . 1974. "Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain." *Forum for Modern Language Studies* 10.3: 270-86. Rpt. in *Oral Literature: Seven Essays*. Ed. Joseph J. Duggan. Edinburgh: Scottish Academic P; New York: Barnes and Noble, 1975. 84-100.
- Hathaway, Robert L. 1974. "The Art of the Epic Epithets in the *Cantar de Mio Cid*." *Hispanic Review* 42: 311-21.
- Hatzfeld, Helmut. 1975. *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta.
- Havelock, Erick A. 1989. "Orality and Literacy, an Overview." *Language and Communication: An*

Interdisciplinary Journal 9.2-3: 87-98.

Haymes, Edward R. 1973. *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory*. Cambridge, MA: Harvard U.

Herslund, Michael. 1974. "Le Cantar de Mio Cid et la chanson de geste. *Revue romane* 9: 69-121.

Hills, E. C. 1925. "Irregular Epic Metres: A Comparative Study of the Metre of the Poem of the Cid and of Certain Anglo-Norman, Franco-Italian and Venetian Epic Poems." *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Tomo 1. Madrid: Hernando. 759-77.

Hook, David. 1982. "The Poema de mio Cid and the Old French Epic: Some Reflections." *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic: Essays in Honour of David J. A. Ross*. Eds. Peter Noble, Lucie Polak y Claire Isoz. Millwood, NY: Kraus. 107-18.

Horrent, Jules. 1973. *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*. Barcelona: Ariel.

Joset, Jacques. 1986. "La juglaría: Mediadora ambigua de culturas en el Libro de buen amor." *La juglaresca*. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 317-22.

Kinkade, Richard P. "Sermon in the Round: The 'Mester de Clerecía' as Dramatic Art." *Studies in Honor of Gustavo Correa*. Eds. Charles B. Faulhaber, Richard P.

- Kinkade y T. A. Perry. Pref. Manuel Durán. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1986.
- Lacarra, María Eugenia. 1980. *El Poema de mio Cid: Realidad histórica e ideología*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- . 1982. "Consecuencias ideológicas de algunas de las teorías en torno a la épica peninsular." *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980. Ed. Giuseppe Bellini. Tomo 2. Roma: Bulzoni. 657-66. Reimpr. en *Ideologies and Literature: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis* 4.16 (1983): 29-38.
- Le Goff, Jacques. 1974. "Mentalities: A History of ambiguities." *Constructing the Past: Essays in Historical Methodology*. Eds. Jacques Le Goff y Pierre Nora. Cambridge: Cambridge UP; Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1985. 166-180. Trad. de *Faire de l'histoire: Nouveaux problèmes*. [s.l.]: Gallimard.
- López Estrada, Francisco. 1962. *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos.
- . 1982. *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*. Madrid: Castalia.
- . 1983. "Poética medieval: Los problemas de la agrupación de las obras literarias." *El comentario de textos*, 4: *La poesía medieval*. Madrid: Castalia. 7-

31.

- . 1984. *Poesía medieval castellana: Antología y comentario*. Poesía medieval castellana 153. Madrid: Taurus.
- Lord, Albert Bates. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- . 1974. "Perspectives on Recent Work on Oral Literature." *Forum for Modern Language Studies* 10.3: 187-210. Reimpr. en *Oral Literature: Seven Essays*. Ed. Joseph J Duggan. Edinburgh: Scottish Academic P; New York: Barnes and Noble, 1975. 1-24.
- . 1986a. "The Merging of Two Worlds: Oral and Written Poetry as Carriers of Ancient Values." *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Ed. John Miles Foley. Columbia: U of Missouri P. 19-64.
- . 1986b. "Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula." *Oral Tradition* 1: 467-503.
- . 1987. "Characteristics of Orality." *Oral Tradition* 2: 54-72.
- Magnotta, Miguel. 1974. *Historia y bibliografía de la crítica sobre el Poema de Mio Cid (1750-1971)*. Portland, OR: International Scholarly Book Service.
- Magnotta, Michael. 1975. "Per Abat y la tradición oral o escrita en el Poema del Cid: Un ensayo histórico-crítico (1750-1972)." *Hispanic Review* 43: 293-309.
- Mariscal de Rhett, Beatriz. 1987. "The Structure and

- Changing Functions of Oral Tradition." *Oral Tradition* 2: 645-66. Reimpr. en *Hispanic Balladry Today*. Ed. Ruth H. Webber. New York: Garland, 1989. 247-68.
- Matić, Svetozar. 1972. "Prilozi kritici Vukovih tekstova." *Novi ogledi o našem narodnom epu*. Novi Sad: Matica Srpska. 10-113.
- Mauleón, Judith H. 1979. "Oral Theory and the 'Romancero Nuevo'." *El romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*. 2º Coloquio Internacional. Eds. S. G. Armistead, A. Sánchez Romeralo y D. Catalán. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. 1967. *The Medium is the Massage*. Coord. Jerome Agel. New York: Random House.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1908-11. *Cantar de mio Cid: Texto, gramática y vocabulario*. 3ª ed. 3 tomos. Obras de R. Menéndez Pidal 1-5. Madrid: Espasa-Calpe, 1954.
- . 1924. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: CEH. Reimpr. como *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: Problemas de historia literaria y cultural*. 6ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- . 1945. *La epopeya castellana a través de la literatura española*. 2ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

- . 1951a. "Fórmulas épicas en el 'Poema del Cid'." *En torno al 'Poema del Cid'*. 1963. 2ª ed. Barcelona: E.D.H.A., 1964. 96-105.
- . 1951b. *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1952. "La épica medieval en España y en Francia." *En torno al 'Poema del Cid'*. 1963. 2ª ed. Barcelona: E.D.H.A., 1964. 67-94.
- . 1953. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*. 2 tomos. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1956. *Los godos y la epopeya española*. Madrid: 1956.
- . 1959. *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo: Orígenes de la épica románica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1961. "Dos poetas en el *Cantar de mio Cid*." *Romania* 82: 145-200. Reimpr. en *En torno al 'Poema del Cid'*. 1963. 2ª ed. Barcelona: E.D.H.A., 1964. 107-62.
- . 1965-66. "Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales: El 'Mio Cid' y dos refundidores primitivos." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 31: 195-225.
- . 1973. *Estudios sobre el romancero*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1992. *La épica medieval española: Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Ed. Diego Catalán y María del Mar de Bustos. Madrid: Espasa-Calpe.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino. 1944. *Antología de poetas líricos castellanos*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Tomos 17 y 22. Madrid: CSIC. [Edición primera, 1890-1908].
- Michael, Ian. 1961. "A Comparison of the Use of Epic Epithets in the *Poema de Mio Cid* and the *Libro de Alexandre*." *Bulletin of Hispanic Studies* 38: 32-41.
- Michalski, André. 1986. "El 'enxiemplo' del caballo y el asno: Un caso de juglaría subversiva." *La juglaresca*. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca. Madrid: EDI-6. 345-51.
- Milá y Fontanals, Manuel. 1874. *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelona: CSIC, 1959.
- Miletich, John S. 1974. "Narrative Style in Spanish and Slavic Traditional Narrative Poetry: Implications for the Study of the Romance Epic." *Olifant: A Publication of the Sociéte Rencesvals, American-Canadian Branch* 2.2: 109-28.
- . 1975. "The South Slavic 'Bugarštica' and the Spanish 'Romancero': A New Approach to Typology." *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 21.4: 51-69.
- . 1976a. "The Poetics of Variation in Oral-Traditional Narrative." *Forum at Iowa on Russian Literature* 1: 57-69.
- . 1976b. "The Quest for the 'Formula': A Comparative

- Reappraisal." *Modern Philology* 74: 111-23.
- . 1977-78. "Medieval Spanish Epic and European Narrative Traditions." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 6: 90-96.
- . 1978. "Oral-Traditional Style and Learned Literature: A New Perspective." *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3: 345-56.
- . 1979. "South Slavic and Hispanic Versified Narrative: A Progress Report on one Approach." *El romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*. 2^a Coloquio Internacional. U of California, Davis. Eds. Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 131-35.
- . 1981a. "Hispanic and South Slavic Traditional Narrative Poetry and Related Forms: A Survey of Comparative Studies (1824-1977)." *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*. Ed. John Miles Foley. Columbus, OH: Slavica. 375-89.
- . 1981b. "Oral Literature and 'Pučka književnost': Toward a Generic Description of Medieval Spanish and Other Narrative Traditions." *Folklore and Oral Communication: Folklore und Mündliche Kommunikation*. Núm. especial de *Narodna Umjetnost*. Zagreb: Zavod za istraživanje folklora Instituta za Filologiju i

- folkloristiku. 155-66.
- . 1981c. "Repetition and Aesthetic Function in the *Poema de Mio Cid* and South Slavic Oral and Literary Epic." *Bulletin of Hispanic Studies* 58.3: 189-96.
- . 1985. "The Mermaid and Related Motifs in the Romancero: The Slavic Analogy and Fertility Myths." *Romance Philology* 39.2: 151-69.
- . 1986a. "Oral Aesthetics and Written Aesthetics: The South Slavic Case and the *Poema de Mio Cid*." *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*. Ed. John S. Miletich. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies. 183-204.
- . 1986b. "Sobre 'Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales'." *La juglaresca*. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 23-39.
- . 1986-87. "Folk Literature, Related Forms, and the Making of the *Poema de Mio Cid*." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 15.2: 186-96.
- . 1990. "Early Medieval Iberian Lyric and Archaic Croatian Folk Song." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 19.1: 83-95.
- Monroe, James T. 1975. "Formulaic Diction and the Common Origins of Romance Lyric Traditions." *Hispanic Review*

43: 341-50.

Montgomery, Thomas. 1977. "The Poema de Mio Cid: Oral Art in Transition." *'Mio Cid' Studies*. Ed. A. D.

Deyermond. London: Tamesis. 91-112.

---. 1983a. "Mythopoeia and myopia: Colin Smith's *The Making of the Poema de Mio Cid*." *Journal of Hispanic Philology* 8.1: 7-16.

---. 1983b. "Some Singular Passages in the *Mocedades de Rodrigo*." *Journal for Hispanic Philology* 7: 121-34.

---. 1984. "The Lengthened Lines of the *Mocedades de Rodrigo*." *Romance Philology* 38.1 (1984): 1-14.

---. 1986. "Assonance, Word, and Thought in the *Poema del Cid*." *Journal for Hispanic Philology* 11: 5-22.

---. 1986-87. "The Uses of Writing in the Spanish Epic." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 15.2: 179-85.

Morreale, Margherita. 1964. "El idioma español y la progresiva internacionalización del lenguaje." *Presente y futuro de la lengua española. Actas de la asamblea de filología del I congreso de instituciones hispánicas*. Tomo 2. Madrid: OFINES. 51-62.

Nebot, Francisco Abad. 1989. "La literatura oral en el pensamiento de Menéndez Pidal." *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Tomo 2. Coord., pref., y bibliog. Adolfo Sotelo Vázquez. Ed. Marta Cristina Carbonell. Barcelona: Departamento de Filología Española, U de

Barcelona. 1-15.

- Ochrymowycz, Orest R. 1975. *Aspects of Oral Style in the 'Romances juglarescos' of the Carolingian Cycle*. Iowa City: U of Iowa P.
- . 1978. "Oral Composition and Artistic Freedom in the Traditional Poetry of Spain." *Ballads and Ballad Research*. Selected papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research, U of Washington, Seattle, May 2-6, 1977. Ed. Patricia Conroy. Seattle: U of Washington. 101-12.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- . 1984. "Orality, Literacy, and Medieval Textualization." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 16.1: 1-12.
- . 1986. "Text as Interpretation: Mark and After." *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Ed. John Miles Foley. Columbia: U of Missouri P. 147-69.
- . 1988a. "Before Textuality: Orality and Interpretation." *Oral Tradition* 3: 259-69.
- . 1988b. "Some Psychodynamics of Orality." *Perspectives on Literacy*. Eds. E. R. Kintgen, B. M. Kroll y M. Rose. Carbondale: So. Illinois UP. 28-43.
- Orduna, Germán. 1985. "El texto del *Poema de mio Cid* ante el proceso de la tradicionalidad oral y escrita."

Letras 14: 57-66.

- Paredes Núñez, Juan. 1986. "El juglar contador de cuentos." *La juglaresca. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca.* Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 115-21.
- Parry, Adam. 1971. Introduction. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry.* Ed. Adam Parry. Oxford: Clarendon P. ix-lxii.
- Parry, Milman. 1930. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I: Homer and Homeric Style." *Harvard Studies in Classical Philology* 41: 73-147. Reimpr. en *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry.* Ed. Adam Parry. Oxford: Clarendon P, 1971. 266-324.
- . 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry.* Ed. Adam Parry. Oxford: Clarendon P.
- Pattison, D. G. 1983. *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography.* Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature.
- Paz Horteiga, María. 1986. "Presencia del juglar en España." *La juglaresca. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca.* Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 123-29.
- Petersen, Suzanne H. 1972. "Cambios estructurales en el

- romancero tradicional." *El romancero en la tradición oral moderna*. Eds. Diego Catalán y Samuel G. Armistead. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid. 167-79.
- . 1978. "A Computer Aided Analysis of the Mechanics of Orally Transmitted Poetry." *Ballads and Ballad Research*. Selected papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research, U of Washington, Seattle, May 2-6, 1977. Ed. Patricia Conroy. Seattle: U of Washington. 88-100.
- . 1989. "In Defense of Romancero Geography." *Hispanic Balladry Today*. Ed. Ruth H. Webber. New York: Garland. 74-115.
- Powell, Brian. 1983. *Epic and Chronicle: The Poema de mio Cid and the Crónica de veinte reyes*. London: Modern Humanities Research Association.
- Renoir, Alain. 1981. "Oral-Formulaic Context: Implications for the Comparative Criticism of Mediaeval Texts." *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*. Ed. John Miles Foley. Columbus, OH: Slavica. 416-39.
- . 1986. "Oral-Formulaic Rhetoric and the Interpretation of Written Texts." *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Ed. John Miles Foley. Columbia: U of Missouri P. 103-35.
- . 1988. *A Key to Old Poems: The Oral-Formulaic Approach*

to the Interpretation of West-Germanic Verse. Foreword by Albert B. Lord. University Park: The Pennsylvania State UP.

Richthofen, Erich von. 1954. *Estudios épicos medievales*. Madrid: Gredos.

---. 1970. *Nuevos estudios épicos medievales*. Madrid: Gredos.

Rico, Francisco. 1985. "Del Cantar del Cid a la Eneida: Tradiciones épicas en torno al Poema de Almería. *Boletín de la Real Academia Española* 65.235 (mayo-agosto): 197-211.

---. 1990a. "Canto y cuento." *Breve biblioteca de autores españoles*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1991. 33-46.

---. 1990b. "La poesía de la historia." *Breve biblioteca de autores españoles*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1991. 15-28.

Rielo Pardal, Fernando. 1980. "Estudio comparado de la juglaría con la mística española y su Quijote hablado." *La juglaresca*. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 151-56.

Riquer, Martín de. 1959. "Épopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire." *La technique littéraire des chansons de geste: Colloque international*. Liège: U de Liège. 75-84.

- Rivers, Elias L. 1983. "The Beginnings of the Spanish Tradition." *Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Hispanic Literature*. Bloomington: Indiana UP. 10-38.
- . 1984. "Lo escrito y lo oral: Don Pedro de Navarra." *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Ed. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid: Castalia. 307-11.
- Rodríguez Adrados, Francisco. 1986. "La épica romance a la luz de la épica indoeuropea." *La juglaresca*. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 7-22.
- Rychner, Jean. 1955. *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*. Geneve: E. Droz; Lille: Giard.
- Sánchez Romeralo, Antonio. 1972. "Hacia una poética de la tradición oral: Romancero y lírica, apuntes para un estudio comparativo." *El romancero en la tradición oral moderna*. Eds. Diego Catalán y Samuel G. Armistead. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid. 207-31.
- . 1979. "Razón y sinrazón en la creación tradicional." *El romancero hoy: Poética*. 2º Coloquio Internacional. U of California, Davis. Eds. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 13-28.
- . 1989. "Migratory Shepherds and Ballad Diffusion." *Hispanic Balladry Today*. Ed. Ruth H. Webber. New

- York: Garland. 53-73.
- Saugnieux, Joël. 1982. "Cultura popular y cultura clerical en la obra de Berceo (problemas de método)." *Berceo y las culturas del siglo XIII*. Logroño: Servicio de Cultura. 103-19.
- Seeger, Judith. 1989. "The Living Ballad in Brazil: Two Performances." *Hispanic Balladry Today*. Ed. R. H. Webber. New York: Garland. 175-217.
- Seniff, Dennis P. 1984. "'Así fiz yo de lo que oy': Orality, Authority, and Experience in Juan Manuel's *Libro de la caza*, *Libro infinido* and *Libro de las armas*." *Josep Maria Solà-Solé: Homage, homenaje, homenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*. Tomo 1. Ed. Antonio Torres-Alcalá. Coeds. Victorio Agüera y Nathaniel B. Smith. Barcelona: Puvill Libros. 91-109.
- . 1989. "Aproximación a la oralidad y textualidad en la prosa castellana medieval." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 tomos. Frankfurt: Vervuert. 18-23.
- Smith, Colin C. 1983a. "The Cid in Epic and Ballad." *The Middle Ages and the Renaissance: Prudentius to Medieval Drama*. Tomo 1 de *European Writers*. Ed. e intr. William T. H. Jackson. Pref. George Stade. New York: Scribner's. 113-36.
- . 1983b. *The making of the Poema de mio Cid*.

- Cambridge: Cambridge UP.
- . 1984. "Tone of Voice in the *Poema de Mio Cid*." *Journal of Hispanic Philology* 9.1: 3-19.
- . 1987. "Some Thoughts on the Application of Oralist Principles to Medieval Spanish Epic." *A Face Not Turned to the Wall: Essays on Hispanic Themes for Gareth Alban Davies*. Ed. C. A. Longhurst. Leeds: Dept. of Sp. & Port., U of Leeds. 9-26.
- Suárez García, José Luis. 1990-91. "Hacia una bibliografía del *Poema de Mio Cid* (1981-1988)." *La Corónica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter* 19.1: 67-82.
- Sutton, Donna. 1970. "The Cid: A Tentative Bibliography to January 1969." *Boletín de Filología de la Universidad de Chile* 21: 21-173.
- Torres-Alcalá, Antonio. 1986. "'Ars gratia artis': La consciencia artística del juglar." *La juglaresca. Actas del I congreso internacional sobre la juglaresca*. Dir. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 111-14.
- Valenciano, Ana. 1989. "Survival of the Traditional 'Romancero': Field Expeditions." *Hispanic Balladry Today*. Ed. R. H. Webber. New York: Garland. 26-52.
- Victorio, Juan. 1982. Introducción. *Mocedades de Rodrigo. Clásicos castellanos* 226. Ed. Juan Victorio. Madrid: Espasa-Calpe. ix-lix.
- Walker, Roger M. 1971. "Oral Delivery or Private Reading?"

A Contribution to the Debate on the Dissemination of Medieval Literature." *Forum for Modern Language Studies* 7: 36-42.

- Webber, Ruth H. 1951. *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley: U of California P.
- . 1965. "Un aspecto estilístico del *Cantar de Mio Cid*." *Anuario de Estudios Medievales* 2: 485-96.
- . 1966. "The Diction of the 'Roncesvalles Fragment'." *Homenaje a Rodríguez-Moñino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos y discípulos hispanistas nortamericanos*. Tomo 2. Madrid: Castalia. 311-21.
- . 1973. "Narrative Organization of the *Cantar de Mio Cid*." *Olifant: A Publication of the Société Rencesvals, American-Canadian Branch* 1.2: 21-34.
- . 1978. "Prolegomena to the Study of the Narrative Structure of the Hispanic Ballad." *Ballads and Ballad Research*. Selected papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research, U of Washington, Seattle, May 2-6, 1977. Ed. Patricia Conroy. Seattle: U of Washington P. 221-30.
- . 1980a. "Formulaic Language in the *Mocedades de Rodrigo*." *Hispanic Review* 48: 195-211.
- . 1980b. "Lenguaje tradicional: Epopeya y romancero." *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Eds. A. M. Gordon y E. Rugg. Toronto: Dept. of Spanish and

- Portuguese, U of Toronto. 779-82.
- . 1981. "El Roncesvalles: Lenguaje y temática tradicionales." *Actas del VIII Congreso de la Société Rencesvals*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana. 547-51.
- . 1982. "Historicidad y tradicionalidad en el *Cantar de Mio Cid*." *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980. Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni. 585-90.
- . 1986a. "The *Cantar de mio Cid*: Problems of Interpretation." *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Ed. John Miles Foley. Columbia: U of Missouri P. 65-88.
- . 1986b. "Hispanic Oral Literature: Accomplishments and Perspectives." *Oral Tradition* 1: 344-80.
- . 1987. "Towards the Morphology of the Romance Epic." *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*. Ed. H. E. Keller. Kalamazoo: Medieval Institute, Western Michigan U. 1-9.
- Zumthor, Paul. 1980. *Speaking of the Middle Ages*. Trad. S. White. Lincoln: U of Nebraska P, 1986. Trad. de *Parler du moyen âge*. Paris: Minuit.
- . 1983. *Oral Poetry: An Introduction*. Trad. K. Murphy-Judy. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990. Trad. de *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.

- . 1987. *La letra y la voz: De la "literatura medieval"*. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989. Trad. de *La lettre et la voix: De la "litterature" médiévale*. Paris: Seuil.
- . 1988. "The Vocalization of the Text: The Medieval 'Poetic Effect'." *Viator* 19: 273-82.

END

1 9-0 7-9 4

FIN