

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCARLOS
LUDWIG W. BARNACK
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

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

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

ALGUNOS FACTORES DETERMINANTES DE LA ENUNCIACIÓN ORAL EN EL «POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ»

ITZIAR LÓPEZ GUIL

Universidad de Zúrich

SON MUCHOS y muy notorios los avances que, desde el siglo pasado, se han dado en el estudio de las obras poéticas del mester de clerecía, especialmente en temas de vital importancia como la fecha de composición de las mismas o la métrica. En los últimos años han aparecido también varias contribuciones relativas al origen de esta escuela; a la forma de transmisión de estos poemas y al público al que estaban dirigidos. Los trabajos de Isabel Uría al respecto suponen, sin duda, un importante paso y han contribuido enormemente a profundizar en el conocimiento del mester. Uría destaca la importancia del contenido doctrinal, teológico y litúrgico que todas las obras hagiográficas y religiosas berceanas incorporan, bien integrado en la materia narrativa, bien en digresiones, y que se debería a que estos poemas servían a monjes, novicios y clérigos no sólo «para ejercitarse en la lectura y escritura del romance castellano, y en el conocimiento gramatical, o sea, científico, de su morfología y sintaxis», sino también «para estudiar la doctrina cristiana, debidamente comentada por el maestro, quien destacaría los pasajes que la contienen y explicaría su sentido, de manera que los alumnos pudieran comprenderla y asimilarla fácilmente».¹ De estas afirmaciones pueden extraerse dos conclusiones: por un lado, el receptor previsto por Berceo era culto y estaba ligado a un ambiente clerical y, por otro, los poemas fueron escritos para ser recitados. Aun concordando con Uría en el primer punto, me centraré, por cuestiones de tiempo, exclusivamente en la forma de enunciación de estas obras, que tuvo que ser fundamentalmente oral si es cierto que fueron escritas para ser léídas en voz alta. De haber sido así, no parece imprudente aventurar que estos textos deberían reflejar formalmente, mediante ciertas propiedades estructurales y estilísticas, la finalidad para la que se supone habían sido compuestos.

¹ Véase Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. F. Baños y estudio preliminar de I. Uría, Barcelona, Crítica, 1997, p. XIX.

Ya en 1982, en su *Panorama crítico sobre el Poema de Mío Cid*, señaló Francisco López Estrada la clara virtualidad dramática que el discurso directo posee, dado que incorpora a la narración efectos que son propios de la condición teatral.² Pocos años después, José Luis Girón Alconchel retomaría estas observaciones en su estudio sobre las formas del discurso referido en el *Cantar*.³ Ambos autores sostienen que este texto contiene un aparato formal que es huella de una enunciación marcada por la oralidad y por la disponibilidad del texto mismo para específicas recitaciones. Defienden, pues, su pertenencia a un orden literario que se compone para obtener su mayor eficacia comunicativa mediante la interpretación oral. De ahí derivan las propiedades estructurales y estilísticas del texto, que pueden resumirse en su relativa condición dramática. Para los dos, el discurso referido es uno de los factores de dicha condición, acaso el más importante, aunque también subrayan la existencia de otros que inciden de un modo indirecto en el discurso referido, a saber, las intervenciones del juglar en el relato y las llamadas de atención al auditorio.⁴

Si el factor más importante de la condición dramática de un texto creado para la enunciación oral es, pues, el discurso referido y, más específicamente, el discurso directo, resulta difícil desligar del *Poema de Fernán González* la posibilidad de que estuviera destinado a ser recitado ante un auditorio, puesto que uno de los elementos más característicos del *Poema* es la frecuentísima utilización del discurso directo, que afecta a más de un tercio de las 737 estrofas conservadas, concretamente a 279, lo que supone un 37,8% del total.⁵ Los resultados de los recuentos que he realizado en cinco piezas capitales del mester autorizan a vincular la enunciación oral también a estas obras, puesto que hallamos discurso directo en un 28,2% de las estrofas del *Libro de*

² F. López Estrada, *Panorama crítico sobre el «Poema de Mío Cid»*, Madrid, Castalia, 1982, p. 252.

³ J.L. Girón Alconchel, *Las formas del discurso referido en el «Cantar de Mío Cid»*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XLIV, 1989.

⁴ J.L. Girón Alconchel, *Las formas del discurso*, pp. 27-28.

⁵ Véanse las estrofas y versos 22, 44bcd, 45, 46, 48bcd, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69d, 84cd, 98, 99, 100, 103d, 105cd, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 161d, 179b, 180, 181, 182, 185d, 186, 187, 188, 189, 190, 195cd, 202cd, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 230cd, 231, 232, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 260c, 265bcd, 266, 275c, 280cd, 281d, 282cd, 284b, 285, 286, 287, 288, 289d, 290, 291, 292, 295cd, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 311abc, 328cd, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 361cd, 362cd, 367d, 388d, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 401b, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415c, 416, 417, 418b, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442cd, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 492cd, 494cd, 500cd, 501cd, 502, 511d, 518ab, 520c, 527cd, 529bcd, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545d, 549, 555, 556, 557, 565cd, 574, 575, 580d, 581cd, 589d, 590, 591, 593bcd, 596, 597, 598, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 619, 620, 621, 622, 623d, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 636b, 637, 638cd, 640bcd, 641, 644d, 650b, 651, 652, 653, 654, 655, 656d, 662bcd, 666, 667, 673bcd, 674, 675, 686d, 687, 688bcd, 690d, 696cd, 697, 708d y 715cd (la numeración y el texto están sacados de mi edición crítica, aún en prensa).

Alexandre,⁶ en un 42% de las del *Libro de Apolonio*,⁷ en un 16'15% de las de la *Vida de San Millán*,⁸ en un 28'9% de las de la *Vida de Santo Domingo de Silos*⁹ y en un 34'6% de las del *Poema de Santa Oria*.¹⁰

Respecto a los otros dos factores indicados por Girón Alconchel, cabe señalar que las intervenciones del narrador afectan a todos los poemas anteriormente citados, aunque desigualmente: desde un 3'65% de las estrofas en el *Apolonio* o un 5'49% en el *Alexandre* a un 12'6% en *Santa Oria*, apreciándose un aumento paulatino en la obra berceana paralelo al transcurrir de los años.¹¹ En cuanto a las apelaciones a la atención del auditorio, los porcentajes oscilan entre el 3'8% de las estrofas del *Apolonio* y el 9% de las de *Santo Domingo*.¹² Estos datos resultan muy significativos y, siguiendo las conclusiones de Girón Alconchel y López Estrada para el *Mío Cid*, permiten afirmar que estas obras fueron compuestas para ser enunciadas oralmente, muy probablemente ante un público con las características que Isabel Uría defiende.

En la obra que nos ocupa, el *Poema de Fernán Gonçález*, ambos factores presentan una gran ocurrencia, especialmente las apelaciones a la atención del auditorio,¹³ y desempeñan varias funciones.

Las intervenciones del narrador son de muy variado carácter, siendo las más abundantes aquellas en las que hace una valoración positiva o negativa de los personajes y los hechos narrados («movyó pora Castyella, tengo que fue locura», v. 131b), o bien alude a sus fuentes escritas u orales («Segund nós lo leemos e díz'lo la lienda», v. 684a), o bien señala el orden que va a seguir en su narración («Tornémosnos al curso, nuestra razón sygamos», v. 14a).¹⁴ Obsérvese que en estos dos últimos casos el narrador glosa su propio discurso —ya sea para aportarle un mayor grado de veracidad, ya

⁶ Véase *Libro de Alexandre*, ed. J. Cañas, Cátedra, Madrid, 1988, donde el discurso directo afecta a 764 estrofas de un total de 2.675.

⁷ Véase *Libro de Apolonio*, ed. C. Monedero, Castalia, Madrid, 1987, donde el discurso directo se emplea en 76 de las 656 estrofas del poema.

⁸ Véase *Vida de San Millán de la Cogolla*, ed. B. Dutton, Tamesis, Londres, 1984, donde el discurso directo afecta a 79 de 489 estrofas.

⁹ Véase *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. A. Ruffinatto, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, donde el discurso directo afecta a 225 de 777 estrofas.

¹⁰ Véase *Poema de Santa Oria*, ed. I. Uría, Castalia, Madrid, 1981, donde el discurso directo se emplea en 71 estrofas.

¹¹ En *San Millán* las intervenciones del narrador afectan al 8'79% de las estrofas, en *Santo Domingo* a un 11'58% y en *Santa Oria* a un 12'6%.

¹² En el *Libro de Alexandre* afecta a un 3'96% de las estrofas, en *San Millán* a un 6'13% y en *Santa Oria*, a un 6'82%.

¹³ En numerosas ocasiones resulta difícil deslindarlos pues no pocas veces el narrador se identifica con el oyente por medio del uso de la primera persona del plural, recurso que indudablemente vivifica el discurso al implicar por inclusión al narratario en el propio relato.

¹⁴ Véanse, además, los versos 1d, 2a, 2b, 2c, 2d, 3a, 3b, 4a, 5a, 14b, 30d, 131c, 136d, 139c, 144d, 153a, 153b, 153c, 158a, 158b, 158c, 158d, 159a, 159b, 159c, 159d, 384a, 384b, 384c, 384d, 450a, 505b, 588a, 588b, 588c, 648a, 648b, 648c, 648d, 719a, 720a, 720b, 720c y 720d.

sea para articular el texto facilitando así la recepción del oyente— lo que constituye un rasgo típico de los textos orales, en los que su decodificación ha de adaptarse al ritmo de la emisión, mientras que en los textos escritos, por el contrario, el lector puede avanzar o retroceder libremente en la lectura del texto según sus necesidades de comprensión.

De las veintiuna intervenciones del narrador que hallamos en el *Poema*, catorce se dan en las 150 estrofas que constituyen la introducción de carácter histórico y la alabanza de España, es decir, en la parte en la que se relatan los sucesos anteriores a la historia del Conde Fernán González con el fin de que el público pueda comprender después los objetivos de la empresa del Conde castellano y las razones que aduce en sus discursos para inducir a sus vasallos a la lucha. De forma paralela, este sector inicial trata de imbuir al auditorio la misma conciencia de destino histórico que el Conde a sus mesnadas durante sus arengas. Siendo la introducción ajena al tema central de la obra —la vida del Conde— parece lógico que la participación en ella del narrador sea más evidente que en el resto del *Poema*.

Las llamadas de atención al público, treinta y cinco en total, (por ejemplo: «Con tarvos he primero», v. 3a; «El Conde don Yllán, com'avedes oýdo», v. 42a)¹⁵ presentan aún mayor ocurrencia que las intervenciones del narrador e, igual que ocurría con éstas, veintidós —más de la mitad— se dan precisamente en la introducción.

Es posible establecer una relación entre la utilización del discurso directo y la de las intervenciones del narrador y las llamadas de atención al auditorio. Como ya he señalado, estas últimas abundan sobre todo en la introducción, en la que la presencia del discurso directo (sólo treinta y ocho estrofas) es mucho menor que en el resto del *Poema*.¹⁶ Las intervenciones del narrador y las llamadas de atención al público, que irían acompañadas en su actualización de marcas no verbales (mímica facial, gestos con las manos, etc.), pueden, pues, interpretarse como una estrategia del narrador para tratar de mantener despierta la atención del auditorio allí donde la presencia del discurso directo es menor, decreciendo el empleo de estos recursos en los tramos de la narración donde la utilización del discurso directo es más intensa. Estas llamadas de atención en la introducción se suceden a intervalos regulares de unas diez estrofas aproximadamente, siendo éste, posiblemente, el tramo de texto tras el cual el narrador considera que la atención del auditorio comienza a decaer en un sector como la introducción, en el que las posibilidades de dramatización son más escasas.¹⁷

¹⁵ Véanse las estrofas 3, 4, 13, 14, 21, 28, 42, 68, 85, 91, 118, 127, 134, 140, 145, 152, 153, 156, 158, 159, 164, 177, 197, 264, 278, 308, 370, 491, 497, 599, 600, 634, 648, 719 y 720.

¹⁶ Por ejemplo, en el segmento comprendido entre las estrofas 151 a 300 o en el de las estrofas 301 a 450, el número de cuaternas afectadas por el discurso directo es de setenta y dos y ochenta, respectivamente.

¹⁷ Además, cabe destacar otro factor que se repite con asiduidad: las constantes alusiones a elementos integrados en la realidad de los personajes de la obra que perduran aún en tiempos del narrador y el auditorio. Uno de los efectos derivados del establecimiento de un vínculo entre la realidad del auditorio y la del relato, además del de dar testimonio de la verdad de los hechos relatados en unos casos, y de fomentar la po-

Según Girón Alconchel el discurso directo «significa la inserción de un *texto* dentro de otro *texto*, sobrepasando los límites de la oración gramatical. Queda claro que no es un caso de subordinación oracional, sino de coordinación de unidades textuales superiores a la oración. Por eso no es estrictamente necesaria la presencia de un verbo comunicador en el marco».¹⁸ Una de sus funciones textuales más importantes, según este autor, es la de la presentación de los personajes.¹⁹ Pero, a mi juicio, habría también que subrayar que la sensación de verosimilitud aumenta por tratarse de la cita de un acto de enunciación distinto del que da lugar a la cita; además, ofrece la posibilidad al enunciador en su actualización de vivificar el discurso modulando y variando el tono y timbre de la voz en razón del contenido de la secuencia, siendo ésta una de las razones por las que en los textos en los que la recepción prevista es oída, suele ser habitual que no haya verbos introductores del discurso directo o que simplemente se emplee el verbo genérico «decir». Sus ocurrencias en el *Fernán Gonçález* realizan dos tipos esenciales de reproducción: el monólogo en voz alta y el diálogo, siendo la ausencia o presencia —en el marco o en el discurso— de la indicación de receptores de la situación comunicativa reproducida el factor que determina un tipo u otro.

Por lo que respecta a los monólogos hablados en el *Fernán Gonçález*,²⁰ el personaje locutor puede ser un individuo (por ejemplo, el propio Conde o Almanzor) o una colectividad que expresa una *communis opinio*.²¹ Después de haber presentado someramente los méritos del Conde y su «criazón» en las montañas, el narrador introduce por primera vez la palabra viva del héroe y no por casualidad lo primero que escuchamos de él son sus oraciones (estrofas 189c-182). El personaje locutor es nombrado con el sustantivo «moço», que aporta a la audiencia una idea clara de la edad del Conde, presentando desde el inicio de su intervención en la obra los motivos que van a dirigir su actividad a lo largo del *Poema*. En primer lugar, el héroe se encomienda a Dios, su guía y aliado, y, en segundo, menciona la «coyta» que sufre Castilla. La peti-

tenciales peregrinaciones en otros, es naturalmente el de la captación de un mayor nivel de atención del oyente (véanse los versos 124abcd, 126d, 141d, 167d, 172d, 273d, 353bc, 510cd, 524d, 731abcd, 732a, 736abcd, etc.). Un ejemplo claro es la estrofa 588, que sigue a la celada urdida por el rey de Navarra en la que el Conde es apresado en una iglesia y Dios, para mostrar su disconformidad, parte el altar en dosmitades: «Assí está oy día la yglesia partida,/ por que fue atal cosa en ella conteçida;/ cuido que durará fasta la fin conplida,/ que non fue atal cosa que sea ascondida» (estrofa 588).

¹⁸ J.L. Girón Alconchel, *Las formas del discurso*, p. 165.

¹⁹ J.L. Girón Alconchel, *Las formas del discurso*, p. 118: «El enunciado de D[iscurso] D[irecto] con marco reducido a las señales demarcativas y con verbo introductor de comunicación sirve, pues, para presentar a los personajes importantes del relato épico: al protagonista —y, junto a él a los suyos: Jimena, Minaya, Martín Antolínez— y a los antagonistas, los infantes de Carrión».

²⁰ En los monólogos hablados, señala Girón Alconchel que «los indicios externos describen la actitud del hablante o la modalidad genérica del discurso (englobando la enunciación, el enunciado y el mensaje) o las dos cosas», véase J.L. Girón Alconchel, *Las formas del discurso*, p. 119.

²¹ Véanse, por ejemplo, las estrofas 69, 161, 195 y 281.

ción a la divinidad de que altere el rumbo de la rueda de la Fortuna introduce en el público la expectativa de un cambio en la suerte del pueblo castellano. La estrofa 181 anuncia un próximo encuentro con «sus conpañas» y la 182 establece un vínculo entre su actitud y la de sus antecesores, así como el deseo de valer más que «un fygo», de adquirir un renombre, una cierta fama. En definitiva, además de la manifiesta religiosidad del hablante, el narrador pone ya al descubierto las razones que el Conde aducirá en discursos posteriores para incentivar el espíritu guerrero de sus mesnadas. Apenas transcurridas dos estrofas, habiendo ya tomado el mando de sus tropas, el Conde interviene de nuevo en otra rogativa en la que introduce no sólo el tema de la pérdida de España y el sufrimiento del pueblo castellano tras la invasión de los musulmanes, sino también su aislamiento y enemistad con los demás reinos cristianos de la península, así como su relación vasallática con Dios y sus metas futuras si la divinidad le presta su ayuda.²²

Una vez presentado el protagonista, inmediatamente después de sus oraciones, acontece la primera batalla del Conde y, tras ésta, el narrador introduce a su principal antagonista, Almanzor, y también a través de un monólogo en el que declara su enemistad con Fernán González y las que serán sus metas a lo largo del *Poema*.²³ Nuevamente, tras las palabras, el personaje locutor actúa, junta un gran ejército y se dirige hacia el Conde. Fernán González reúne a sus mesnadas y les pide consejo. Aquí, el narrador introduce el discurso de un representante del ejército, Gonçalo Díez, y otra vez, por medio de su monólogo, se nos presentan los objetivos de todo el ejército que no son otros que los de negociar con Almanzor.²⁴ A través de este monólogo, el narrador muestra una de las mayores dificultades que el Conde va a tener en todos sus enfrentamientos bélicos: ganarse el favor de sus propias mesnadas. Esta circunstancia permite introducir un nuevo monólogo del Conde con el que Fernán González hace públicos sus deseos y los argumentos que inspiran su lucha: sacar a Castilla de «premia», seguir el ejemplo de los antepasados y ganar «mayor honra» para su pueblo y para sí mismo.²⁵

El siguiente monólogo presenta una nueva faceta de Almanzor, el antagonista por excelencia del Conde: la cobardía. El discurso directo sirve como caracterizador del personaje que lo pronuncia: con este monólogo Almanzor se autocalifica. Es, además, uno de los pocos episodios cómicos del *Poema* y, precisamente por eso, se presta a la enunciación oral, a través de la cual su comicidad se ve redoblada.²⁶

²² Véanse las estrofas 188 a 190.

²³ Véase la estrofa 195.

²⁴ Véanse las estrofas 202-207.

²⁵ Véanse las estrofas 209 a 224.

²⁶ Véanse las estrofas 265, 266 y 549. También posee un gran efecto dramático la presentación de su sorpresa ante la aparición del celestial ejército cruzado: «Dixo'l rey Almançor: "Esto non puede ser,/ ¿dó l' recreció al Conde atan fuerte poder?/ Cuydava oy sin duda le matar o prender:/ avrá con estas gentes él a nós comer"» (estrofa 549).

Las intervenciones de mayor longitud son, lógicamente, las del Conde y las de sus allegados.²⁷ Las del protagonista suelen ser arengas militares u oraciones. Las de sus vasallos casi siempre buscan posponer la pelea²⁸ y siempre son introducidas bien a través de un representante (Gonçalo Dýez o Nuño Laýnez), bien en forma de *communis opinio*.²⁹

Las intervenciones cortas también suelen tener los mismos personajes locutores, pero tienden a expresar estados de ánimo:

Quando los castellanos oyeron los mandados
byen cuidavan que nunca d'ellos seryén bengados;
dizién: «¡En fuerte ora fuemos mesquinos nados,
de todos los del mundo, somos desafýados!» (estrofa 280).

A veces, enfatizan el ardor de don Fernando en la lucha, frenando momentáneamente el ritmo de la narración, pues suelen introducirse después de haber presentado un primer plano de la acción del Conde en plena batalla, utilizando tiempos imperfectivos o el gerundio.³⁰ En otras ocasiones subrayan el violento encuentro de los ejércitos al enfrentarse mediante los gritos de guerra³¹ o sirven para poner de relieve la confianza, la fe del Conde en Dios durante los momentos más duros de la batalla.³² Todas ellas están dirigidas a causar gran impacto en el auditorio pues no sólo transmiten el significado proposicional sino también significados afectivos que intensifican la dramatización del relato puesto que han de ser reproducidos miméticamente.

Son muchas y muy variadas, por tanto, las funciones de los monólogos hablados en el *Poema de Fernán, Gonçález*, pero todas ellas, ofrecen un denominador común: la presentación, ya sea de personajes, de sus estados de ánimo, de sus objetivos, de la intensidad de su lucha, etc.

El diálogo, por el contrario, no posee una función «descriptiva», «amplificadora», sino que en la mayor parte de las ocasiones, sirve de vehículo para la acción, presentando hechos que el oyente ignora. La redundancia informativa, las insistentes reiteraciones de temas, es un rasgo típico de la lengua oral, especialmente si se trata de información que el emisor presupone desconocida o poco conocida para el receptor. Por eso, en el *Fernán, Gonçález* el tema del diálogo suele repetirse otra vez, bien a través de una arenga, bien a través del discurso indirecto. El primer ejemplo lo encontramos en la introducción histórica. El narrador presenta la trama de la traición del

²⁷ Es de resaltar la oración de los cristianos en la introducción histórica, que sirve de testimonio de su fe, pese a las desventuras que están sufriendo.

²⁸ Con excepción del suceso de la estatua (estrofas 648-660).

²⁹ Véanse, por ejemplo, las estrofas 331, 332 y 333.

³⁰ Véanse, por ejemplo, las estrofas 361, 362 y 511.

³¹ Véanse, por ejemplo, las estrofas 260 y 311.

³² Véanse, por ejemplo, las estrofas 492 y 500.

Conde don Julián por medio de un diálogo entre éste y el moro Vusarván, en el que destaca el tono amistoso de la conversación.³³ También por medio del diálogo con el rey don Rodrigo el narrador presenta al Conde llevando a cabo su traición. Como ya he indicado anteriormente, el narrador vuelve a presentar el tema del diálogo en un monólogo posterior: los argumentos de don Julián son repetidos en un discurso de don Rodrigo ante su corte.³⁴

Son de especial importancia los diálogos del Conde con Pelayo y con San Millán. En el primero, se introduce a través de la profecía del monje, gran parte del argumento de la obra, desconocido aún para el auditorio: las victorias del Conde, los episodios de la prisión, la aparición de elementos sobrenaturales y las explicaciones que don Fernando ha de dar a sus vasallos. Por su parte, el Conde establece su vínculo con el monasterio. Estos sucesos serán escuetamente resumidos mediante discurso indirecto en la estrofa 250, nada más llegar el Conde al campamento.³⁵

En la segunda incursión al convento, emisarios divinos proceden nuevamente a informar al Conde de la táctica que ha de seguir en la batalla. Y nuevamente también, el diálogo es reproducido en parte en la arenga del Conde a sus tropas (estrofas 418 a 441).

Con el desafío del Conde al rey don Sancho de Navarra, el narrador ofrece el resumen del diálogo mediante el discurso indirecto antes y después de la conversación (estrofas 283 y 293). Y en el propio diálogo se fraguan las directrices de lo que será uno de los grandes temas del *Poema*: el enfrentamiento entre Castilla y Navarra. Es de señalar que aquí la demanda del Conde y la respuesta del rey hacen gala de sus respectivos caracteres, especialmente la del rey, en la que queda retratada toda la soberbia del personaje.³⁶

En un diálogo, aunque en su mayor parte en discurso indirecto, entre el rey de León y Fernán González surge también otro de los grandes motivos del *Poema*: la independencia de Castilla del reino de León por medio de la venta del azor y del caballo (estrofas 565 a 569). A través de una carta en discurso directo dirigida al rey García de Navarra, se fragua también la traición de la reina de León que tendrá como consecuencia la prisión del Conde (estrofas 573 a 576). Todo el episodio de la liberación de Fernán González transcurre en forma dialogada: el Conde de Lombardía incita a la Infanta en un diálogo a que libere al héroe castellano (estrofas 610-616); la rendición de la Infanta al amor del Conde y parte de su plan de acción se presentan en un diálogo entre la Infanta y su dueña (estrofas 620-622) y la propia liberación se acuerda y se lleva a cabo

³³ Véanse las estrofas 44, 45 y 46.

³⁴ Véanse las estrofas 58 a 67. Cabe resaltar cómo el narrador subraya la perfidia del traidor al acentuar el trato de amistad y la deferencia que el rey muestra al tomarlo de la mano, sentarlo a su lado y llamarle «el mi leal amigo».

³⁵ El hecho de que sus huestes le esperen llorosas, profetizado al Conde por Pelayo, es un indicio que el enunciador presenta al enunciatario para que entienda que las profecías, que ya han empezado a cumplirse, son verdaderas.

³⁶ Véanse las estrofas 289 a 292.

en un diálogo entre la Infanta y el Conde (estrofas 623-631). Igualmente el episodio del arcipreste se narra en forma dialogada: el intento de negociación del Conde con el arcipreste y el chantaje del último (estrofas 636-639), la actitud «artera» de la dueña (estrofa 641), etc.

En conclusión y tratando de resumir lo expuesto, la importancia del discurso directo, de las intervenciones del narrador y de las llamadas de atención al auditorio evidencian que, al igual que el *Poema de Mio Cid*, el *Poema de Fernán González* y otras obras cruciales del mester de clerecía estaban destinadas a una enunciación oral. En nuestro *Poema*, además, el empleo de los tres factores demuestra una estudiada distribución a lo largo del texto, concentrándose las intervenciones del narrador y las llamadas de atención en la introducción histórica, donde las posibilidades de dramatización son menores. Por el contrario, el uso del discurso directo, que afecta a más de un tercio del *Poema*, se intensifica especialmente en el sector en el que se narra la vida del Conde. Es posible asignar funciones muy diferentes según la modalidad del discurso directo utilizada: a través de los monólogos hablados, de carácter, por así decirlo, «estático», el poeta presenta (y enfatiza) personajes, actitudes y objetivos; emplea los diálogos, en cambio, para presentar acciones y tramas desconocidas para el auditorio, primando en ellos el desarrollo de hechos de gran interés para la narración. Ambas formas de discurso directo contribuyen en muy alto grado a la dramatización y, por tanto, a la vivificación de la narración ante un auditorio, como señala Isabel Uría, estrechamente ligado al ambiente clerical.³⁷

«... la tribuna» arcaica, «el escenario», «el teatro» se convierten en «el espacio» en el que el narrador nos acerca a través del orden canónico de los hechos, «entre otros», a un personaje en la narración. Consecuentemente, en otros casos, el ritmo de la narración se modifica por intertextualidad que se actualizan como «espacios» de forma «permanente» en el texto de la que precede el texto de Fernán González. «Una vez más, el poeta clerecino

... se vuelve hacia el mundo del teatro, el teatro de la vida, el teatro de la historia, el teatro de los hechos, el teatro de la realidad y sus consecuencias».

«... el empleo que está de moda en el teatro medieval, el empleo que se adapta a la argumentación épica, el empleo que se adapta a la argumentación épica, el empleo que se adapta a la argumentación épica».

«... el empleo que está de moda en el teatro medieval, el empleo que se adapta a la argumentación épica, el empleo que se adapta a la argumentación épica».

«... el empleo que está de moda en el teatro medieval, el empleo que se adapta a la argumentación épica, el empleo que se adapta a la argumentación épica».

«... el empleo que está de moda en el teatro medieval, el empleo que se adapta a la argumentación épica, el empleo que se adapta a la argumentación épica».

«... el empleo que está de moda en el teatro medieval, el empleo que se adapta a la argumentación épica, el empleo que se adapta a la argumentación épica».

³⁷ También para otros autores como, por ejemplo, M. Bailey, véase *The «Poema del Cid» and the «Poema de Fernán González»*. *The Transformation of an Epic tradition*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 95-100. (citado en 1990, 277).