

Artículos

“En Calatañazor...”: microrrelato, oralidad y escritura

“In Calatañazor...”: Micro-storytelling, Orality, and Writing

« À Calatañazor... » : micro-récit, oralité et écriture

Aníbal A. Biglieri

University of Kentucky

biglieri@uky.edu

Resumen

En la *Estoria de Espanna* (capítulo 755) de Alfonso X, se transcribe el villancico “En Cannatannaçor Almançor perdio ell atamor”, el testimonio documentado más antiguo de la lírica popular y el primero que se conserva en lengua española. Partiendo de la premisa de que este poema es un microrrelato (o minificción), este artículo se divide en tres partes: 1) rasgos más característicos que se les atribuyen a estas narraciones: *brevidad, narratividad, ficcionalidad, elipsis, prosa vs. verso*; 2) contextos en que se inserta el villancico en el pasaje de la oralidad a la escritura: *intratextual, metatextual, intertextual y extratextual*; 3) problemas de interpretación de los hechos históricos y de los textos que los narran.

Palabras clave: villancico, microrrelatos, contextos, lecturas, interpretación

Abstract

In Alfonso X's *Estoria de Espanna* (chapter 755) it is recorded the poem « En Cannatannaçor Almançor perdio ell atamor », the oldest document of the popular lyric poetry and the first one in the Spanish language. Based on the premise that this poem is a microfiction (or minifiction) this article is divided in three parts: 1) the main features attributed to these texts: *brevity, narrativity, fictionality, ellipsis, prose vs. verse*; 2) the contexts in which this poem is inserted in its passage from the orality into the writing: *intratextual, metatextual, intertextual y extratextual*; 3) problems of interpretation of the historical facts and of the texts which narrate them.

Keywords : *villancico*, microfiction, contexts, readings, interpretation

Résumé

Dans *l'Estoria de Espanna* (chapitre 755) d'Alfonso X, le *villancico* « En Cannatannaçor Almançor perdio ell atamor » est transcrit le plus ancien témoignage documenté de poésie lyrique populaire et le premier conservé en espagnol. Partant du principe que ce poème est un micro-récit (ou mini-récit), cet article est divisé en trois parties : 1) les traits les plus caractéristiques attribués à ces récits : *brièveté, narrativité, fictionnalité, ellipse, prose vs. vers* ; 2) les contextes dans lesquels le chant s'insère dans le passage de l'oralité à l'écriture : *intratextuel, métatextuel, intertextuel et extratextuel* ; 3) les problèmes d'interprétation des faits historiques et des textes qui les relatent.

Mots-clés : Chants de Noël (*Villancico*), micro-récits, contextes, lectures, interprétation

1. Microrrelatos, minificciones

Este artículo se centra en el análisis de un brevísimo poema incluido en varias antologías de la literatura en lengua castellana, como las de José María Alín, Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, Margit Frenk y Dennis P. Seniff: “En Calatañazor Almanzor perdió el tambor”, versión modernizada del texto que recogen Lucas de Tuy (2003), en el *Chronicon Mundi* (IV, 39, pp. 270-271), y Alfonso X (1979), en su *Estoria de Espanna* (capítulo 755, pp. 449 a 33-50 a 15): “En Cannatannaçor Almançor perdio ell atamor”.¹ Este villancico, ¿es un microrrelato?, ¿una minificción? Para responder a estas preguntas, hay que comenzar por los rasgos más característicos que se les atribuyen a estas narraciones, dejando de lado varios problemas que no atañen directamente al tema de este artículo. En la segunda parte se estudiarán los problemas que presenta el pasaje de la oralidad de la poesía medieval a la escritura historiográfica de Alfonso X y en la tercera se reseñarán algunas cuestiones relacionadas con la interpretación de los hechos históricos y de los textos que los narran.

Muy variadas son las propuestas sobre los rasgos distintivos y las propiedades textuales específicas de estas narraciones, pero aun así, se puede advertir un consenso entre los estudiosos en torno de tres características consideradas imprescindibles para todo microrrelato: “forma literaria muy breve, narrativa y ficcional” (Rojo, 2016, p. 376), es decir, *brevedad, narratividad y ficcionalidad*, en lo cual coinciden Ana Rueda (2017, p. 12) y David Lagmanovich (2009), excepto que éste, en vez de “brevedad”, prefiere “concisión” (p. 87). Sin necesidad de internarse ahora en la vasta bibliografía relacionada con estos temas, baste

¹ Este villancico se edita con las siguientes variantes: “En Cañatañazor / perdió Almanzor / el atamor.” (Alín, 1991, p. 69), “En Cañatañazor / perdió Almançor / ell atamor.” (Alonso y Blecua, 1964, p. 4), “En Calatañazor / perdió Almanzor / el atamor.” (Frenk, 1990, p. 35), “En Canatanazor / perdió Almãzor / el tambor.” (Seniff, 1992, p. 127).

decir que, obviamente, no hay ninguna duda de que este villancico es breve, incluso más breve, con una palabra menos, que “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, considerado como el microrrelato canónico por excelencia: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”; en relación con el segundo rasgo, este microrrelato narra una “historia”, entendida como la conjunción de un “sujeto actor” + “acción sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos” (Andres-Suárez, 2010, pp. 29-30 y 57); y sobre la *ficcionalidad* de este microrrelato, todo depende de si el villancico se refiere a un hecho histórico que efectivamente tuvo lugar o si se trata de una “invención” de los cronistas e historiadores medievales. A estas tres características se les suma la *elipsis*, que reduce el relato al momento privilegiado de la trama, dejando al lector la identificación de los elementos silenciados. Finalmente, en cuanto a su forma, no es necesario entrar tampoco en el debate de si los microrrelatos pueden ser exclusivamente en prosa o si también los hay en verso; en este caso, no hay ningún inconveniente en considerar al villancico como un microrrelato en verso: según Ramón Menéndez Pidal (2001a), este poemilla, el villancico más antiguo conocido, es un trístico monorrímo, es decir, consta de tres versos de 7 + 4 + 6 / 7 sílabas, con rima consonante (II, p. 504; véase Seniff, 1992, p. 29).

2. De la oralidad a la escritura

En lo que precede, se ha analizado el poema como un texto autosuficiente, aislado, descontextualizado, tal como se lo publica en varias antologías, pero, tratándose de un villancico transmitido primero oralmente y transferido luego a la escritura, el siguiente paso del análisis consistirá en determinar ambos contextos, el oral, en el cual alguien cantaba ese trístico, en un lejano día de agosto de 1002, y los textuales, que lo conservan por escrito, en el siglo XIII. Lo primero que hay que preguntarse es qué sucede cuando se pasa de la oralidad a la escritura, cuando este poema se transcribe en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy, *el Tudense*, compuesto en la década de 1230-1240 (Falque, 2003, p. xxi), y en la *Estoria de Espanna* de Alfonso X, de la década de 1270 (Gómez Redondo, 1998, p. 64). Es éste un caso más del tránsito de la cultura oral a la cultura del manuscrito, amplia y compleja problemática, imposible de estudiar ahora ni siquiera en sus lineamientos más generales, por lo cual, el análisis que sigue ha de limitarse a muy pocas observaciones, para observar cómo el cantarillo se inserta en la obra del rey sabio. En primer lugar, véanse la narración del *Tudense* (2003) y la versión/traducción alfonsí (1979):

Mirabile est dictu quod ipsa die, qua in Canatanazor succubuit Almazor, quidam quasi piscator in ripa fluminis de Guadalquiuir quasi plangens modo Caldayco sermone, modo Yspanico clamabat dicens: “En Canatanazor perdidit Almazor el tambor”, id est, in Canatanazor perdidit Almazor timpanum siue sistrum, hoc est, leticiam suam (IV, 39, p. 271).

Sobresto cuenta en este logar don Lucas de Tuy que esse dia en que Almançor fue uençudo, que andaua un omne en guisa de pescador por la ribera de Guadalquivir dando uozes como que llamasse et fiziessse duelo, et dizie una uez por arauigo et otra por castellano en esta manera: “en Cannatannaçor Almançor perdió ell atamor” (p. 449 b 39).

Como todo acto concreto de habla (*speech act*), aquel hecho narrado en ambas obras es, por supuesto, irreplicable: las palabras pronunciadas por el pescador existieron como sonidos evanescentes y al contexto de su enunciación sólo se lo puede re-construir por medio de un texto que lo “fije” en la escritura, sustrayéndolo al tiempo fugitivo y liberándolo de la caducidad propia de todo acto de comunicación oral. Hay que recurrir, por lo tanto, a ambos autores para recuperar de alguna manera el contexto extraverbal en el cual aquel pescador cantaba “En Cannatannaçor Almançor perdió ell atamor”. Y aunque Lucas de Tuy y Alfonso X proporcionan muy pocos datos sobre los contextos “existencial”, “situacional” y “comunicacional” en que se transmitió el villancico (dicho con terminología de Walter J. Ong), se pueden intentar algunas propuestas, comenzando sobre el lugar de la acción: teniendo en cuenta que Córdoba era la capital del califato omeya en la España musulmana, no hay duda de que fue en esta ciudad donde el pescador lamentaba la suerte corrida por Almanzor, como lo dice explícitamente el relato alfonsí (1079, p. 449 b 49). Y a partir de las teorías de Eugenio Coseriu, se podría avanzar en el análisis con otras propuestas: a) en el *contexto empírico*, es de suponer que tanto el pescador como los otros circunstantes —los “barbari Cordubenses” de Lucas de Tuy (2003, IV, 39, p. 271)— supieran quién era Almanzor, porque, ¿cómo podrían desconocerlo en la misma Córdoba?;² b) el contexto *práctico* u *ocasional* estaba dado por las circunstancias que ocasionaron el villancico, pero si tuvo lugar el mismo día de la batalla (“esse dia en que Almançor fue uençudo”, “ipsa die, qua in Canatanazor succubuit Almazor”), hay que concluir que esos interlocutores no podían estar informados de lo sucedido en tierras sorianas, dada la distancia que media entre Córdoba y Calatañazor, calculada en unos seiscientos kilómetros;³ c) del mismo modo, ¿sabrían esos oyentes desde qué *contexto histórico* se explicaba el contenido del villancico?, ¿estarían enterados de las campañas militares del caudillo califal en dominios cristianos?;⁴ d) en relación con el *contexto cultural*, se puede suponer también que esos mismos cordobeses conocerían el uso de los tambores en la guerra, pero ¿podrían interpretar el hecho de “perder

² “El *contexto empírico* está constituido por los ‘estados de cosas’ objetivos que se conocen por quienes hablan en un lugar y en un momento determinados, aunque no estén a la vista” (Coseriu, 1969, p. 315).

³ “El contexto *práctico* u *ocasional* es la ‘ocasión’ del hablar: la particular coyuntura subjetiva u objetiva en la que ocurre el discurso” (Coseriu, 1969, p. 316).

⁴ “El *contexto histórico* está constituido por las circunstancias históricas conocidas por los hablantes, y puede ser *particular* —tan limitado como la historia de una persona, de una familia, de una aldea; o más amplio, como la historia de una nación (por ej., el ser este país una república y no un reino, el ser una comunidad cristiana y no musulmana— o *universal; actual* o *pretérito*” (Coseriu, 1969, pp. 316-17).

el tambor” en el sentido metafórico explicado siglos después por Lucas de Tuy y Alfonso X⁵ En cuanto a los participantes, todo se vuelve problemas y conjeturas. De la persona que cantaba el villancico, hasta se podría dudar de si realmente era un pescador o alguien que tuviera la apariencia de tal, según se lean estas expresiones “quidam quasi piscator” (“como si”) y “un omne en guisa de pescador”, o sea, a “modo, manera o semejanza de una cosa” (Lloyd August Kasten y John J. Nitti, 2002, II, pp. 960-961): la comparación es de equivalencia, no de identidad.⁶ Tampoco puede saberse quiénes fueron sus oyentes, pero sí que fueron habitantes de Córdoba, hablantes monolingües de árabe o de castellano, o bilingües.⁷ Sobre la interacción entre el cantor y su “público”, y la participación de éste en ese acto de comunicación oral, informa Alfonso X:

Et los de Cordoua que querien yr alla a aquel omne et llegarsele por dezirle alguna cosa et preguntarle, desfazieseles delante de los oios et non le veyen; et desi parescieles en otro logar diziendo aquellas palabras mismas que ante et llorando (p. 449 b 49)⁸

Por otro lado, nada se dice de la *performance* del pescador y sus gestos, mímica y expresión facial que acompañarían la palabra hablada, porque, en efecto, en estos casos, interviene todo el cuerpo, a diferencia de lo que sucede en el contexto escrito (Ong, 1982, pp. 47 y 67-68).⁹ Es decir, lo que Zumthor llama la “teatralidad” de la poesía oral, su “aspecto dramático”, es una dimensión irremediabilmente perdida e irrecuperable y solamente se la puede vislumbrar a través de los pocos indicios registrados en la escritura (Zumthor, 1972, pp. 37, 39-40). Según *el Tudense*, el pescador “quasi plangens [...] clamabat” (“como llorando [...] gritaba”), y en la traducción alfonsí: “dando uozes como que llamasse et fiziesse duelo”.¹⁰ Quedan sugeridos así el tono, la inflexión de la voz y las lamentaciones del emisor del mensaje, con lo cual, de aquella efímera y muy pasajera comunicación verbal queda registrado por escrito lo esencial para transmitir la magnitud del desastre sufrido por Almanzor en tierra enemiga y el “duelo” a que el pescador invitaba a sus oyentes.

Al pasar a la transmisión escrita, la recepción del villancico se convierte en lectura individual y de aquel contexto de comunicación oral, re-construido aquí tentativamente, se pasa a otro

⁵ “El *contexto cultural* abarca todo aquello que pertenece a la tradición cultural de una comunidad, que puede ser muy limitada o tan amplia como la humanidad entera” (Coseriu, 1969, p. 317).

⁶ En la *Crónica Geral de Espanha de 1344*, el pescador se sustituye por un pastor (III, cccxci, p. 118).

⁷ Sobre la “hibridez lingüística” en la península ibérica evidenciada en este pasaje, véase el comentario de Ksenia Bonch Reeves (2016, pp. 35-36).

⁸ Versión de Lucas de Tuy (2003): “Veniebant ad eum barbari Cordubenses et cum appropinquarent ei, euanescebat ab oculis eorum et iterum in alio loco apparens eadem plangens repetebat.” (IV, 39, p. 271).

⁹ Sobre la “presencia del cuerpo” en la oralidad, véase Paul Zumthor (1983, pp. 193-206).

¹⁰ Sinónimos de “dar voces” son “gritar”, “dar apellidos”, “fazer grandes alaridos” (Kasten y Nitti, 2002, III, p. 1897).

contexto en el cual, según Ong (1982), las palabras quedan aisladas de aquel “contexto existencial” en que fueron pronunciadas originalmente por personas reales, vivientes, en un tiempo y lugar específicos, pero ahora, sin gestos, ni expresiones faciales, ni entonación, y sin oyentes igualmente “reales” (pp. 101-102, 104 y 106), es decir, todo lo que constituye esa dimensión “teatral” de la poesía oral estudiada por Zumthor. Pero esto no quiere decir que el villancico quede completamente descontextualizado, todo lo contrario, se va a insertar, por lo menos, en cuatro contextos diferentes, explicitados por Alfonso X, en el capítulo 755 de su historia, y antes, en su fuente, el *Chronicon Mundi* del *Tudense*.

Hasta aquí, una lectura literal, denotativa, da cuenta de que, en un lugar determinado, un señor pierde un objeto. Pero no se agotan todas sus significaciones porque, no obstante su mínima extensión y concisión, tampoco queda libre este poema de lo que Lagmanovich (2006) llamó “la engañosa brevedad” del microrrelato (pp. 33-47). Lo van a demostrar las varias lecturas que pueden hacerse de este poema, correspondientes a cuatro tipos de recontextualización: *intratextual*, *metatextual*, *intertextual* y *extratextual*. La interpretación quedaría de entrada circunscripta a estas cuatro lecturas, cada una de ellas integrada en un contexto diferente, concepto éste del que se habla y se escribe constantemente, sin problematizarlo demasiado, como si fuera algo que todos entienden, al menos intuitivamente y sin necesidad de mayores precisiones. Pero, ¿qué es el contexto y cuáles son sus límites?¹¹ Este no es, sin embargo, el problema de muchas antologías, ciertamente no la de Alonso y Bleuca, que se limitan a transcribir el villancico, ni las de Alín y Frenk, que agregan que la fuente de este poema fue la *Crónica* de Lucas de Tuy (1926), pero sin remitir al lector a la *estoria* alfonsí, ni menos antologizar el capítulo en que se lo cita.¹²

¿Cuáles son los límites de estos cuatro contextos?: a) en este artículo, el contexto *intratextual* del poema se circunscribe al capítulo 755 de la *Estoria de Espanna —Chronicon Mundi*, IV, 39, pp. 270-271— pero, con toda seguridad, habría que extenderlo, por lo menos, a todos los capítulos que se refieren a Almanzor. Los otros tres contextos son más difíciles de delimitar: b) en el caso del *metatextual*, como se verá después, se corre el riesgo de caer en una “semiosis ilimitada”; c) el *intertextual* comprende, como mínimo, todas las fuentes de que se ha servido Alfonso X, pero también todas las citas posteriores, incluyendo los textos historiográficos que transcriben este poema, como, por ejemplo, los de Rheinard Dozy y Évariste Lévi-Provençal, quienes, además, lo traducen al francés. Pero, ¿se cierra allí el

¹¹ Para la clasificación de los contextos en *históricos*, *contextualistas* y *textualistas*, véase Robert F. Berkhofer, Jr. (1995, pp. 19-24).

¹² Seniff (1992) sí menciona su inclusión en la *Estoria de Espanna*: “Ya que el equipo alfonsí se encontraba en un ambiente todavía esencialmente oral, no es sorprendente que emplease textos de carácter oral, ya directamente (e.g., las susodichas leyendas o fuentes que contenían fórmulas juglarescas), ya indirectamente (v.gr., el trístico monorrímo ‘en Cannatannaçor / Almançor / perdio ell atamor’, cap. 755, que deriva de la crónica de Lucas de Tuy), por su espontaneidad e impacto” (p. 29).

espacio *intertextual* o, por el contrario, queda abierto también a lo infinito, como dice Roland Barthes (1994, p. 1512)?, ¿se incluyen en la intertextualidad de este poema otros sobre el mismo asunto y el artículo periodístico de Marce Redondo, que se mencionará más adelante?; d) el contexto *extratextual* remite al más allá de la batalla, hacia las circunstancias históricas en que habría tenido lugar: el sitio geográfico, las huestes leonesas, castellanas y navarras que enfrentaron al ejército de Almanzor, su muerte, el uso de los tambores como táctica militar y símbolo de autoridad, etc., contexto no menos susceptible, como todos los anteriores, de expandirse indefinidamente.

2.1. Lectura intratextual

En lo que concierne a Calatañazor, no designa solamente un lugar situado en la provincia de Soria, sino también alude a una batalla entre las fuerzas califales de Almanzor y las cristianas de Vermudo II, rey de León (984-99), García Fernández, conde de Castilla (970-995), y García Sánchez II, *el Temblón* o *el Tembloroso*, rey de Navarra (994-1000), según lo narran Lucas de Tuy y Alfonso X, si bien la batalla, si es que efectivamente se libró, tuvo lugar en 1002, año de la muerte de Almanzor, y no en 997, cuando se encontraba en campaña en Galicia y en Santiago de Compostela. Pero, para esa fecha, 1002, como se deduciría del relato alfonsí, ya habían muerto los reyes leonés y navarro y el conde castellano (Castellanos Gómez, 2001, p. 28; Lévi-Provençal, 1950b, p. 429).

¿Este microrrelato es un poema?: a esta pregunta, formulada párrafos atrás, se la contestó afirmativamente, pero más problemático es darle una única respuesta a este otro interrogante, complementario del anterior: ¿este poema es un microrrelato “no literario” (o “no ficcional”) y “con historia”? Literario o no, con o sin “historia”, todo depende, respectivamente, de la historicidad de la batalla de Calatañazor, como se verá después, y del grado de *narratividad* del poema. En cuanto a las relaciones que se pueden observar entre microrrelato y poema lírico, no hay duda de que las fronteras entre ambos son muy borrosas, problema que se replantea también a propósito de este villancico. Si no todo hecho narrado o narración constituyen una historia propiamente dicha y si la línea que separa una historia de un poema es muy fina (Gerlach, 1989, pp. 75-76, 84), hay que preguntarse ahora, con palabras de Ottmar Ette (2017), refiriéndose a la poesía de José F. A. Oliver: “¿Dónde termina aquí la lírica? ¿Dónde comienza la narración en su forma de microtextualidad miniaturizada?” (p. 97). En efecto, ¿es esta cancioncilla un poema lírico, carente de *narratividad*, o, por el contrario, pese a su extremada brevedad y concisión, contiene, al menos en germen, un relato “miniaturizado”? Una respuesta negativa a esta pregunta puede basarse en la caracterización de José Manuel Trabado Cabado (2010) de la poesía lírica, en contraste con los géneros narrativos: a) falta de una acción definida con un “antes” (causas) y un “después” (consecuencias): ¿qué pasó antes y después de que Almanzor perdiera el tambor?; b) no hay una progresión narrativa de planteamiento, nudo y desenlace: ¿hay, o no, una “historia mínima”?; c) el personaje está nombrado solamente, sin ser bosquejado: ¿quién y cómo era

Almanzor?, etc. (pp. 279, 286-287). Para responder a la pregunta de Ette, pero ahora afirmativamente, también se puede acudir al análisis nanofilológico propuesto por Ary Malaver (2017) y a su distinción entre dos enfoques, “descendente” y “ascendente”. Según el primero, la estructura de los microrrelatos implica “una compresión narrativa; una minihistoria con un obvio esquema introducción-nudo-desenlace”, es decir, “llega a lo minúsculo sustrayendo”; en el segundo enfoque, en un movimiento inverso, “se parte de lo mínimo” y los microrrelatos “no mantienen visible cada parte del esquema introducción-nudo-desenlace”. En el “descenso”, “se *miniaturizaría* la estructura narrativa para proponer una historia breve”; en el “ascenso”, “se plantea la *(re)construcción* de una estructura a partir de escasas partículas que han de ensamblarse para crear una historia” (pp. 124-3; subrayados de Malaver).¹³ Tal como se transmite el villancico, se puede decir que, en el *continuum* entre microrrelato y poema lírico, se aproxima más a este último, si no lo es de pleno derecho; pero, por otra parte (y en esto consiste lo decisivo del contexto *intratextual*), a pesar de que la narración comienza y termina *in medias res* —rasgo característico de los microrrelatos (Lagmanovich, 2009, p. 91)—, con los datos adicionales proporcionados por el *Chronicon Mundi* y la *estoria* alfonsí, se puede “(re)construir” mentalmente una narración con introducción, nudo y desenlace, como propone Malaver: en forma “ascendente”, se configura así una “historia mínima”, con esas tres fases imprescindibles para obtener un microrrelato, es decir, con *principio*, *medio* y *fin*, propuesta que, por cierto, se remonta a la *Poética* de Aristóteles (1450b) en relación con el *mythos* de la tragedia griega y se continúa con la idea de *secuencia* en autores como Berkhofer (1995, p. 121) y Gerald Prince (2003, p. 88). En una palabra, ambos autores “narrativizan”, integrando al villancico en una “historia”, supliendo lo que falta y explicando el “antes”, con sus “causas”, y el “después”, con sus “consecuencias”. El poema lírico queda así amplificado y explicitado *intratextualmente*, con la narración de los hechos que precedieron y siguieron al enfrentamiento militar:

- 1) *Principio, planteamiento*. Campañas militares de Almanzor en Castilla: “Et Almançor era ya estonces salido de su tierra con su hueste et uinie pora correr Castiella et astragarla como solie” (Alfonso X, 1979, p. 449 b 4).¹⁴
- 2) *Medio, nudo*. Batalla de Calatañazor: “et llego allí a Cannatannaçor, et ellos allí lidiaron,” “En Cannatannaçor Almançor perdio ell atamor” (Alfonso X, 1979, p. 449 b 7, 45).¹⁵
- 3) *Fin, desenlace*. Derrota y muerte de Almanzor: “E quando llego a un lugar que dizen Borg Alcorax [Bordecorex, valle situado entre Calatañazor y Medinaceli], adoleció con pesar

¹³ Sobre la nanofilología, véanse Ette (2009), Rueda (2017, pp. 17-20).

¹⁴ “Cumque Almazor egressus de Gallecia Castelle fines uellet iterum deuastare” (*Chronicum Mvndi*, IV, 39, p. 271).

¹⁵ “Occurrit ei cum magno exercitu rex Veremodus, et in loco qui dicitur Canatanazor, inito certamine multa Sarracenorun milia corruerunt” (*Chronicum Mvndi*, IV, 39, p. 271).

daquello quel contecio, et nin quiso comer nin beuer, et murió assi. Et pues que fue muerto, leuaronle a enterrar a Medinacelim” (Alfonso X, 1979, p. 449 b 17).¹⁶

2.2. *Lectura metatextual*

Desde el punto de vista de la denotación, el tambor alude también a una táctica empleada por los ejércitos musulmanes, ya atestiguada en el *Cantar de Mio Cid* (2007, versos 695-696, 1657-1658, 1665-1668, 2345-2347). Se ha dicho que el uso de estos instrumentos fue introducido por primera vez en la batalla de Zalaca/Sagrajas (23 de octubre de 1086), en la que Alfonso VI fue vencido por los almorávides, por lo cual, llamaría la atención que el villancico mencione un tambor en relación con otra batalla que se supone tuvo lugar poco más de ochenta años antes (Menéndez Pidal, 1947, I, pp. 334-336; Menéndez Pidal, 1966, p. 136; Menéndez Pidal, 2001b, I, pp. 221-222); pero, en realidad, los tambores ya se habían empleado en el pasado, como lo atestiguan Isidro de las Cagigas (1948, nota 47, pp. 220-221) y Ambrosio Huici Miranda (1956, p. 72).

De todas maneras, en lo que respecta al relato alfonsí, se presenta un “double reading” (Altisent, 2003, p. 31), que requiere un lector inteligente y alerta para explicar cuál es el otro significado, además del literal, de la palabra “tambor”, y para ello, no hay que investigar demasiado, sino, más simplemente, seguir leyendo el texto alfonsí, porque inmediatamente después de citar el poema “en Cannatannaçor Almançor perdio ell atamor”, agrega: “et quiere esto decir, según departen los sabidores: en Cannatannaçor perdió Almançor su alegría et su brio et la su lozania” (p. 449 b 46).¹⁷ En un artículo sobre este tema, Samuel G. Armistead (1979) también aduce testimonios sobre el tambor como símbolo de autoridad en el África islámica, en Sudán (siglo XVI) y en Nigeria (siglo XIX), como lo había sido asimismo en Al-Ándalus, en el siglo X. Los tambores, por lo tanto, eran, según la situación y el modo en que se los utilizara, o instrumentos musicales, o medios sustitutos de comunicación en la guerra, o símbolos de autoridad y prestigio: todo depende del contexto. Y precisamente a propósito de los contextos, aquí se presenta

¹⁶ “Almazor autem ab ea die, qua succubuit, noluit comedere neque bibere et ueniens in ciuitatem que dicitur Medinacelem, mortuus est et ibidem sepultus.” (*Chronicum Mvndi*, IV, 39, p. 271). Don Juan Manuel (1983) resume así los hechos, en este microrrelato de su *Crónica abreviada*: “En el CCXCIX capítulo, que fue en el XIII^o anno deste regnado, dize que enbio pedir el rey don Bermudo ayuda al rey don Garcia de Navarra contra los moros; e el enbiol su hueste toda. E el conde Garci Ferrnandes fue y con el con toda su hueste e lidio y con el Almançor en Cannatannaçor. E fue vencido Almonçor e fuxo de la batalla; e fue en el alcance Garci Ferrnandes, el conde, e mato muchos dellos. Otrossi dize que mor[i]o Almonçor luego a pocos días con coyddado que fuera vençido” (II, ccxcix, pp. 733-734).

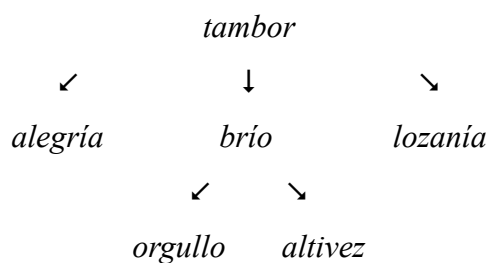
¹⁷ “E esto quer assi dizer, segundo declarã os que esto entendem: ‘En Canhatanacor perdeu el rey Almãçor alegria e seu bryo e honrra e bondade’. E o por que dizia que perdera o atãbor: por que os altos reis dos mouros tragiã ante sy atabaques, que som segundo atãbores, pera os ouvyrem de longe e saberẽ per onde vãa” (*Crónica Geral de Espanha* de 1344, III, cccxi, p. 118).

otra diferencia fundamental entre la transmisión oral de un texto y su registro en la escritura; en efecto, como observa Ong (1982), en la comunicación oral, no hay diccionarios al alcance de la mano, ni definiciones lexicográficas que, en este caso, les explicaran a los interlocutores del pescador cordobés cuál era el significado metafórico de “tambor” (pp. 47, 130): para ello, están los “sabidores” mencionados en su escritura por Alfonso X.

La *elipsis*, una de las propiedades más definitorias de los microrrelatos, según se vio antes, genera ambigüedad e indeterminación, dando lugar a una lectura connotativa y polisémica, en lo cual se aproximan e incluso identifican con el lenguaje poético. El discurso del microrrelato es “esencialmente connotativo” (Andres-Suárez, 1995, p. 159) y, en su brevedad, como en la poesía, se da una “intensificación de las potencialidades connotativas del lenguaje” (Roas, 2010, p. 20), tal como sucede justamente en este villancico: en el plano de la *denotación*, “tambor” tiene como referente una realidad extratextual, en este caso específico, un instrumento musical, pero este *lexema* puede evocar también las ideas de “alegría”, “brío” y “lozanía”, a condición de que se pase al plano de la *connotación*. En esta lectura connotativa y *metatextual*, una palabra, “tambor”, queda definida metafóricamente por otras tres: “alegría”, “brío” y “lozanía”.¹⁸ Claro es que, a su vez, cada una de estas palabras es susceptible de ulteriores definiciones metatextuales, formadas ellas también por otras palabras que, a su turno, pueden definirse por otras más, todo lo cual se puede ejemplificar con “lozanía” y sus dos acepciones: “cualidad de lozano”, “orgullo, altivez” (*DLE*). Cada una de estas palabras está a la espera de sus respectivas definiciones, con lo que se abren así tanto una “semiosis ilimitada” como un contexto *metatextual* sin fronteras, con la perspectiva cierta de una “deconstrucción” del texto que no tenga fin. Con terminología de la semántica estructural, podría decirse que el *lexema* “lozanía” se compone de dos *semas* (o “rasgos distintivos lexemáticos”), “orgullo” y “altivez”, los cuales se convierten en dos *lexemas*, a su vez susceptibles de ser analizados en sus propios componentes *sémicos*, y así sucesivamente.¹⁹ Y, por supuesto, lo mismo se puede hacer con respecto a “alegría” y “brío”. En un primer momento, el texto se “abre” a su polisemia:

¹⁸ “Incluso las [microficciones] que pueden considerarse cuentos minúsculos cumplen, en general, con la teoría del cuento que postula dos historias: la que da cuenta de los sucesos y otra subyacente que emerge en el final.” (Brasca, 2008, p. 509).

¹⁹ “*Orgullo*. Sentimiento de satisfacción por los logros, capacidades o méritos propios o por algo en lo que una persona se siente concernida”, “Arrogancia, vanidad, exceso de estimación propia, que suele conllevar sentimiento de superioridad”, “Amor propio, autoestima” (*DLE*). Y así, se puede continuar definiendo “sentimiento”, “satisfacción”, “logros”, etc. Un *sema* es un “rasgo distintivo lexemático” (Coseriu, 1977, p. 135). Sobre estos “rasgos semánticos diferenciales”, análogos a los “rasgos distintivos” de la fonología estructural, véase Coseriu (1977, pp. 32-34).



Pero el diccionario de los “sabidores”, en un segundo momento, “cierra” y “fija” el significado metafórico de “tambor” = “alegría, brío y lozanía”, al menos en la estimación de los redactores alfonsíes, para quienes se agotan allí las posibilidades de más lecturas connotativas (¿la lozanía de Almanzor connotaría la de todos sus connacionales y correligionarios?) y se detiene también el “infinito juego de los significantes”, circunscribiendo los límites últimos del contexto *metatextual* y sin necesidad de ulteriores expansiones. En efecto, para estos redactores no existiría la *différance*, en el sentido de Jacques Derrida (1980), entendida al mismo tiempo como “diferenciarse” (*to differ, to be unlike*) y como “posponer”, “retardar”, “suspender”, “diferir” (*to defer*), en una “cadena” que se concibe como una libre, incesante e infinita sucesión de significantes y sustituciones, en la cual cada palabra califica a las precedentes y está calificada por las que le siguen (p. 53). Alfonso X no es ni deconstruccionista, ni derrideano *avant la lettre*, es decir, no cree que el lenguaje sea una infinita regresión de connotaciones y significaciones constantemente pospuestas, indeterminadas e indeterminables.

2.3. Lectura intertextual

El relato alfonsí tiene su fuente en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy, pero, en realidad, hay varias versiones más de este poema, todas las cuales componen, como mínimo, el siguiente contexto *intertextual*:

1) En árabe:

Sobresto cuenta en este logar don Lucas de Tuy que ese día en que Almançor fue uençudo, que andaua un omne en guisa de pescador por la ribera de Guadalquiuir dando uozes como que llamasse et fiziesse duelo, et dizia una uez por arauigo et otra por castellano en esta manera: (1979, p. 449 b 39).

2) En latín, la versión que *el Tudense* transcribe inmediatamente después de citar la castellana: “id est, in Canatanazor perdidit Almazor tympanum siue sistrum, hoc est, leticiam suam” (1979, IV, 39, p. 271).²⁰

²⁰ *Tympanum*: tímpano, timbal: instrumento de percusión; árabe *atabal* > atambor; *laetitia*: alegría.

3) En castellano: a) la versión de Lucas de Tuy, que precede a la traducción en latín: “En Canatanazor perdió Almazor el tambor”; b) la de la *Estoria de Espanna*: “en Cannatannaçor Almançor perdió ell atamor” (1979, p. 449 b 45), invirtiendo el orden de las palabras del *Tudense*; c) la de la traducción al español del *Chronicon Mundi*: “En Calatanaçor perdió Almançor el atambor; que quiere decir que en Calatanaçor perdió Almançor el pandero, que es su alegría;” (2003, p. 330). El *Chronicon Mundi* identifica (*siue*: “o”) el *timpanum* (“tímpano”, “tamboril”, “timbal”, “pandero”) con el *sistrum* (“sistro, instrumento músico de metal”), aunque muy probablemente no se trate de un mismo instrumento. Los traductores, empezando por el mismo *Tudense*, se inclinan por *timpanum* > “tambor”, mientras que la versión española del *Chronicon Mundi* prefiere “pandero”.²¹

4) En portugués, se lee en la *Crónica Geral de Espanha* de 1344: “En Canhatanacor perdeu el rey Almançor o atambor” (1961, III, cccxci, p. 188).

5) En francés, las traducciones prácticamente idénticas de Dozy (1881): « A Canatanazor Almanzor a perdu sa timbale ou son sistre, c’est-à-dire sa joie » (I, p. 197), y de Lévi-Provençal (1950b): « A Calatañazor, al-Mansur a perdu sa timbale ou son sistre, c’est-à-dire sa joie » (II, p. 257, nota 2).

2.4. *Lectura extratextual*

Finalmente, la realidad extratextual, el mundo en que estos hechos sucedieron o se supone que sucedieron. Porque, en efecto, hubo una realidad que estuvo “allí afuera” (*out there*): no todo (autor, realidad, lector) se disuelve en la textualidad o la intertextualidad, por más que a esa realidad histórica pasada se tenga acceso por obras de muy diverso carácter. Y como no hay textos completamente autónomos y autosuficientes, ni que estén divorciados de las circunstancias en que se originan y difunden, a este poema también hay que recontextualizarlo extratextual y extralingüísticamente para comprender mejor su sentido.

Como quedó dicho, *intratextualmente* y en el contexto del capítulo 755 de la *Estoria de Espanna*, estos versos se explican como resultado de la batalla de Calatañazor, que Alfonso X fecha erróneamente en el año 997, siguiendo a sus fuentes, el *Chronicon Mundi* del *Tudense*

²¹ “*pandero*. Instrumento rústico formado por uno o dos aros superpuestos, de un centímetro o menos de ancho, provistos de sonajas o cascabeles y cuyo vano está cubierto por uno de sus cantos o por los dos con piel muy lisa y estirada. Se toca haciendo resbalar uno o más dedos por ella o golpeándola con ellos o con toda la mano.” (*DLE*). Pero si el tambor y el pandero no son el mismo instrumento, tampoco lo serían el *tympanum* y el *sistrum*, como los considera Lucas de Tuy. “*sistro*. Antiguo instrumento musical de metal en forma de aro o de herradura y atravesado por varillas, que se hacía sonar agitándolo con la mano.” (*DLE*). Sobre los tambores, sus clases y sus diferentes usos, véase Mauricio Molina (2010).

y la *Historia de rebus Hispanie* (1246) del arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, *el Toledano* (1987, pp. 165-66), aunque éste no cita el trístico. También se indicó antes que si bien para Alfonso X, este microrrelato no es ficcional, puesto que se basa en un hecho tenido por verídico, los historiadores modernos han comprobado que el relato del Lucas de Tuy, incluida la batalla de Calatañazor, contiene varios anacronismos (Dozy, 1881, I, p. 198). Juan Castellanos Gómez (2001) hace una revisión de la historiografía y llega a la conclusión de que fue *el Tudense* quien primero mencionó el topónimo *Canatanazor* y postuló la realidad de este supuesto enfrentamiento.²² En el siglo XIX, Dozy rechazó las versiones del *Tudense* y del *Toledano* y a él le siguieron otros historiadores, entre ellos, Menéndez Pidal, que también tiene la batalla de Calatañazor por un “completo anacronismo”, aunque conjetura que la leyenda pudo basarse en la batalla de Peña Cervera, distante unos sesenta kilómetros de Calatañazor, librada en el año 1000 contra los ejércitos califales por el conde castellano Sancho García (995-1017), sucesor de su padre García Fernández (970-995).²³ Según Ángel J. Martín Duque (1999), además de esta batalla, se produjo otro enfrentamiento entre este conde y Almanzor, pocas semanas antes de su muerte, en el año 1002 (p. 123; véase también p. 126). Es decir, la versión alfonsí estaría, por decirlo así, a medio camino entre la ficción literaria y la realidad histórica, entre la inexistente batalla de Calatañazor propiamente dicha y estos otros enfrentamientos, cercanos en el tiempo y en el lugar: “Calatañazor, la villa soriana conocida por una batalla que nunca existió”, sentencia el título de un artículo periodístico de Redondo (2019).

Hasta aquí, la batalla, la historia. En cuanto al poemilla que la rememora, como ya se indicó anteriormente, refiere *el Tudense* que estuvo primero en boca de un pescador, a orillas del Guadalquivir, versión que sigue la *estoria* alfonsí: “Sobresto cuenta en este logar don Lucas de Tuy...”. El capítulo concluye con la explicación de qué y quién habría sido ese pescador, compartiendo con *el Tudense* su probable origen demoníaco y agregando las referencias a los “omnes sabios et entendudos” y a los “incubos”:

Et los de Cordoua que querien yr alla a aquel omne et llegarsele por dezirle alguna cosa et preguntarle, desfazieseles delante de los oios et non le veyen; et desi parescieles en otro logar diziendo aquellas palabras mismas que ante et llorando. Et dizen aqui los omnes sabios et entendudos que esto bien creen que non era al sinon espirito daquellos a que las

²² “... a mediados del siglo XII aún no se había inventado la batalla de Calatañazor, pero ya corría la semilla que daría al surgimiento de ese mito nacional, mito falso como demostró Dozy” (Ruiz Asencio, 1969, p. 50). También, según Lévi-Provençal (1950a), la victoria cristiana en Calatañazor fue registrada por primera vez por *el Tudense* y *el Toledano*, mientras que autores y cronistas más antiguos no la mencionan (p. 428).

²³ Véanse Menéndez Pidal (1934, pp. 21-22), Menéndez Pidal (1963, pp. 63-64), Menéndez Pidal (1992, pp. 497-498); véase también la opinión concordante de Lévi-Provençal (1950a) sobre la posibilidad de que la leyenda de Calatañazor se haya originado en la batalla de Peña Cervera, en la cual Almanzor estuvo a punto de ser derrotado (p. 429). Sobre Lucas de Tuy, “el primer cronista oficial que acoge con cierta abundancia temas fabulosos”, véase también Menéndez Pidal (1923, pp. 352-63).

escripturas llaman yncubos que an aquella natura de parescer et desfazerse et parescer de cabo quando quieren, o que era diablo que lloraua el crebanto de los moros et ell astragamiento que les uernie et ueno et lo soffrieron dalli adelante (p. 449 b 49).²⁴

Cuál haya sido la naturaleza de esta canción queda por verse: para Dozy (1881) es un cuento popular o una leyenda monástica, pero, en todo caso, un relato fabuloso e indigno de la historia (I, p. 199). Por su parte, Menéndez Pidal conjetura que puede tratarse o del estribillo de un canto de soldados, o de un villancico, el más antiguo conocido, o de la jarcha en una tardía muwaschaha (Menéndez Pidal, 1946, pp. 239-240; Menéndez Pidal, 1951, p. 121; Menéndez Pidal, 2001a, II, pp. 504 y 540); James T. Monroe (1989) lo considera como una “fabricación cristiana” con fines de propaganda (pp. 25, 32, nota 29) y considera que, si se excluyen las jarchas, este villancico es el testimonio documentado más antiguo de la lírica popular; Alín (1983) lo describe como “Un villancico, popular e insignificante, que se burla de la derrota del famoso caudillo” (p. 345) y Frenk (1975) lo considera un “cantarcito satírico” (p. 52). A todas estas propuestas, se les puede agregar una muy interesante de Lévi-Provençal (1950b), quien, en una nota a pie de página de su *Histoire de l’Espagne musulmane* (y omitida en la versión española), dice:

Il est même permis jusqu’ à un certain point de se demander — ce que personne ne semble avoir songé à faire jusqu’à présent — si, à l’origine de la légende relative à cette prétendue bataille, il n’y a pas une simple question d’assonance, le toponyme *Calatañazor* (qui doit correspondre à *Kal’al al-nasr*, “la forteresse de l’aigle”, doublet arabe des nombreux *Aguilar* de la Péninsule ibérique) fournissant en effet une rime particulièrement riche au mot *Almanzor* (II, p. 258, nota 2; subrayados de Lévi-Provençal)²⁵

3. Problemas de interpretación

Como se ha visto, este poema presenta sus propios problemas de interpretación: el tambor, denotativamente considerado, es o un instrumento musical o forma parte de una táctica militar utilizada en las batallas por los almorávides; connotativamente, apunta a un significado simbólico de la derrota de Almanzor, la primera que presumiblemente habría sufrido, como narra la *estoria* alfonsí: “Et Almançor que siempre uençiera, fue dalli uençudo daquella uez, ell et toda su companna essa poca que ende escapo” (1979, p. 449 b 36). Pero, como también quedó dicho, es el propio texto el que no solamente transcribe el poema, sino que lo interpreta, pero apoyándose en la autoridad de los “sabidores” (1979,

²⁴ “Veniebant ad eum barbari Cordubenses et cum appropinquarent ei, euanescebat ab oculis eorum et iterum in alio loco apparens eadem plangens repetebat. Hunc credimus diabolum fuisse, qui Sarracenorum plangebant deiectionem” (*Chronicon Mvndi*, IV, 39, p. 271).

²⁵ Con el número 87, esta nota debió haber sido insertada en la antepenúltima línea de la página 429 de la traducción al español.

p. 449 b 47), es decir, los “instruidos”, “los que saben” (Kasten y Nitti, 2002, III, pp. 1586 y 1589), y quienes tienen la última palabra sobre su *sentido*. Estos “omnes sabios et entendidos” constituyen una “comunidad interpretativa” (en el sentido de Stanley Fish, 1980), es decir, un conjunto más o menos homogéneo de lectores con el prestigio, el poder, la autoridad y el monopolio de la interpretación canónica y “correcta”. Y a esos “hombres sabios”, se remite Alfonso X para describir al pescador como un “incubo” o un “diablo” y a la misma operación *metatextual* recurre el rey lexicógrafo para explicar qué es un “incubo” y cuál su modo de comportamiento: “parescer et desfazerse et parescer de cabo quando quieren”²⁶. Se explica así la verdadera identidad de ese falso pescador, tal como Lucas de Tuy y Alfonso X lo dieron a entender líneas antes: “quidam quasi piscator”, “un omne en guisa de pescador”.

Y, si se quiere ir al fondo de la cuestión, este capítulo de la *Estoria de Espanna* plantea, por lo menos, dos problemas fundamentales. El primero concierne a la naturaleza del conocimiento histórico, ya que el poema se basa en un hecho que Alfonso X tiene como verídico. Brevemente dicho, desde el punto de vista ontológico, su versión de la historia se basa en un *realismo*, según el cual, los hechos se constituyen independientemente de la mente, las creencias y concepciones, la representación y las prácticas interpretativas. Para Alfonso X, los objetos y los hechos preceden, lógicamente y temporalmente, a su descripción e interpretación, y éstas se basan en un acto de selección a partir de los datos de la realidad. Queda claro que la historiografía de Lucas de Tuy y de Alfonso X no se apoya de ninguna manera en un “constructivismo radical”;²⁷ puede sí argumentarse que hay en su lectura de los hechos un “constructivismo moderado”, en el sentido de que *algunas* propiedades de los objetos están constituidas por las prácticas interpretativas, mientras que otras existen externamente, en el contexto *extratextual*, más allá, o antes, de los esquemas conceptuales, es decir que “emergen” de una realidad pre-existente. Según estas propuestas, el *sentido* de

²⁶ Nótese cómo en este pasaje, y en los anteriores en relación con el tambor de Almanzor, convergen y se complementan los tres procedimientos deslindados por Herbert Van Scoy en la labor lexicográfica alfonsí: “definición”, “descripción” y “explicación” (1940, p. 282). Para otros pasajes con el término “incubo”, véase Kasten y Nitti (2002, II, p. 1046).

²⁷ Postulados básicos del “constructivismo radical” son los siguientes: a) todos los objetos y su existencia no están “afuera”, “arriba” o “más allá”, sino “adentro” de los esquemas conceptuales, sistemas simbólicos, lenguas, contextos históricos y culturales, ideologías y marcos de referencia con los cuales se los aprehende: no hay un “punto de Arquímedes” externo a esos hechos y desde el cual se los observe, describa e interprete; b) no hay un acceso epistémico directo, inmediato, no mediado, a los objetos observados; c) los objetos siguen (no preceden) lógicamente y temporalmente a su descripción e interpretación; d) las propiedades de los objetos no “emergen” de una realidad previa, pre-sistemática e indiferenciada: son el producto de la interpretación, lo que significa que éstos no se encuentran, ni se describen objetivamente, sino que se “construyen” en ese acto de interpretación; e) este acto de interpretar implica atribuirles a los objetos todas sus propiedades, según lo quiere un “idealismo radical”; f) en fin, no hay hechos, ni objetos, sólo interpretaciones, y los hechos existen sólo en el lenguaje (Barthes, 1994a, p. 425), es decir, no hay “nada fuera del texto” (Derrida, 1967, pp. 227-28).

un texto está constituido *en parte* por la interpretación: así, en este poema, se postula la existencia externa, previa, de un lugar (Calatañazor), una batalla (entre musulmanes y cristianos), una persona (Almanzor) y un objeto (un tambor). Por otro lado, la interpretación, ofrecida por el mismo texto, autorizada a su vez, en los “sabidores”, explica el significado de “tambor” como la “alegría”, “brío” y “lozanía” perdidos por el caudillo cordobés a consecuencia de una derrota que la *estoria* alfonsí tiene por verídica y los historiadores modernos consideran un anacronismo o una fabricación.

El segundo problema fundamental se refiere a las prácticas interpretativas, es decir, ¿cómo interpretan la realidad Lucas de Tuy y Alfonso X y cómo interpretan los estudiosos el *Chronicon Mundi* y la *Estoria de Espanna*? Es imposible, y no sólo por falta de espacio, sino también por la complejidad del problema mismo y la enorme bibliografía que lo trata, plantearse ahora qué significa y en qué consiste *interpretar*, tanto la realidad extralingüística, en este caso, una batalla tenida por histórica, como esta cancioncilla que la evoca y la interpretación ofrecida por ambos autores.

Para concluir, algunas precisiones más. En el año 2002, Michael Krausz editó veinte estudios con el título *Is There a Single Right Interpretation?*, ¿hay, puede haber, una sola interpretación “correcta” de un texto? Todos los lectores y estudiosos de la literatura saben que muy bien puede haber más de una interpretación para un mismo texto; es decir, que un texto admita varias lecturas se comprueba a diario y no parece ser un “problema”, sino, más simplemente, es un hecho que corresponde a la naturaleza misma de la poesía, a su “esencia”. El verdadero problema, en cambio, consiste en saber *cuántas* interpretaciones como máximo puede tener un mismo texto. Un solo ejemplo: Torsten Pettersson (2002) contó ciento veintiocho interpretaciones de las *Metamorphosis* de Franz Kafka (p. 213, nota 2), comentadas por Stanley Corngold, en su libro *The Commentator’s Despair: The Interpretation of Kafka’s Metamorphosis*: ¿son todas “correctas” o igualmente “válidas”, llevando a la desesperación del crítico?; realmente, ¿admite el texto kafkiano tantas lecturas? Adoptando ahora la terminología empleada en los trabajos editados por Krausz, puede decirse que Alfonso X rechazaría las propuestas del *multiplismo* y del *pluralismo* por igual. El primero admite varias interpretaciones opuestas, pero concede que algunas son preferibles a otras y que, si hay interpretaciones incongruentes, pueden ser opuestas, pero no necesariamente excluyentes o incompatibles. El segundo postula que todas las interpretaciones, por diferentes e incompatibles que sean entre sí, son igualmente preferibles, admisibles y correctas, ya que todas son válidas por estar contextualmente determinadas.²⁸

El *Chronicon Mundi* y la *Estoria de Espanna*, en el relato de los hechos históricos y en la interpretación del poema, se apoyan en un *singularismo* que, en su versión “moderada”, implica la posibilidad de subsumir interpretaciones diferentes bajo una sola. Y si son

²⁸ Para una crítica del pluralismo, véase Abrams (1977).

discrepantes, ello se debe a que se refieren a diferentes aspectos, propiedades y elementos de un mismo y único objeto. La versión “absoluta” del *singularismo*, por el contrario, postula que las diferentes interpretaciones son incompatibles, contradictorias y no convergentes: en esta oposición con exclusión, no se pueden defender todas al mismo tiempo. En otras palabras, siempre existe una y sólo una interpretación válida y correcta y si hay más de una, todas las demás están equivocadas. En Alfonso X, y antes, en Lucas de Tuy, el *sentido* del poema “se cierra”, interpretado metafóricamente por medio de la *expansión* y la *sinonimia*: “tambor” = “alegría” → “brío” → “lozanía”.

En conclusión, ¿es éste un buen relato?, ¿permite una lectura que satisfaga?, según se pregunta Steve Moss (1998, p. 6). Sea como fuere, se tendrían en este capítulo de la *estoria* alfonsí varias primicias: recoge, como antes *el Tudense*, el que se considera como el villancico más antiguo de una lírica tradicional en romance; es, además, un microrrelato, no ciertamente el primero, pero sí un texto que satisface todos los requisitos de este género, si se admite, como se ha hecho aquí, que no tiene que ser necesariamente ficcional y en prosa. Y, finalmente, quizás exagerando, pero no por mucho, se podría decir que Lucas de Tuy y Alfonso X se embarcan aquí en un ejercicio de lo que hoy se llama “crítica literaria”, con sus múltiples enfoques (*intra-, meta-, inter-, extratextual*) y con alertada lucidez, aleccionan sobre lo que implica la interpretación de textos poéticos y la lectura “correcta” de los mismos.

Referencias

- Abrams, M. H. (1977). The Deconstructive Angel. *Critical Inquiry*, (3), 425-38.
- Alfonso X, el Sabio. (1979). *Primera Crónica General de España [= Estoria de Espanna]*. Ed. R. Menéndez Pidal. Madrid. Editorial Gredos; Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 2 vols.
- Alín, J. M. (1983). Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas. En M. Alvar *et al.* (eds.). *El comentario de textos, 4: La poesía medieval* (pp. 339-74). Madrid. Editorial Castalia.
- Alín, J. M. (1991). *Cancionero tradicional*. Madrid. Editorial Castalia.
- Alonso, D. y José Manuel Blecua. (1964). *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*. Madrid. Editorial Gredos.
- Altisent, M. E. (2003). Spanish Shorter-than-Short Fiction: Subverting Tradition. *Hispanic Research Journal*, 4(1), 19-39.
- Andres-Suárez, I. (1995). *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- Andres-Suárez, I. (2010). *El microrrelato español: Una estética de la elipsis*. Palencia. Menoscuarto ediciones.

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra, edición trilingüe. Madrid. Gredos. [https://www.filosoficas.unam.mx/docs/556/files/3-Aristoteles.Poetica.\(EXTRACTO\).pdf](https://www.filosoficas.unam.mx/docs/556/files/3-Aristoteles.Poetica.(EXTRACTO).pdf)
- Armistead, S. G. (1979). Almanzor's Lost Drum. *La Corónica*, (8), 39-43.
- Barthes, R. (1994a). Le discours de l'histoire. En R. Barthes. *Œuvres complètes* (II, pp. 417-27). París. Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1994b). *Le plaisir du texte*. En R. Barthes. *Œuvres complètes* (II, pp. 1493-1532). París. Éditions du Seuil.
- Berkhofer, R. F., Jr. (1995). *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*. Cambridge, Massachusetts, and London, England. Harvard University Press.
- Brasca, R. (2008). Microficción: el juego de lo aparente. En I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.). *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 497-511). Palencia. Menoscuarto ediciones.
- Cagigas, I. de las. (1948). *Minorías étnico-religiosas de la Edad Media española. II. Los mudéjares (tomo I)*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cantar de Mio Cid*. (2007). Ed. A. Montaner. Barcelona. Círculo de Lectores.
- Castellanos Gómez, J. (2001). La batalla de Calatañazor: mito y realidad. *Revista de historia militar*, (91), 25-42.
- Corngold, S. (1973). *The Commentator's Despair: The Interpretation of Kafka's Metamorphosis*. Port Washington, N. Y.-London. Kennikat Press.
- Coseriu, E. (1969). Determinación y entorno: dos problemas de una lingüística del hablar. En E. Coseriu. *Teoría del lenguaje y lingüística general* (pp. 282-323). Madrid. Editorial Gredos.
- Coseriu, E. (1977). *Principios de semántica estructural*. Madrid. Editorial Gredos.
- Crónica Geral de Espanha de 1344*. (1951, 1954, 1961). Ed. L. F. Lindley Cintra. Lisboa. Academia Portuguesa da História. 3 vols.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. París. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1980). La différance. En P. Sollers (ed.). *Théorie d'ensemble (choix)* (pp. 43-68). París. Éditions du Seuil.
- Dozy, R. (1881). *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Age*. París. Maisonneuve. 2 vols.
- Ette, O. (2009). Perspectivas de la nanofilología. *Iberoamericana*, 9(36), 109-25.
- Ette, O. (2017). Desafíos de la nanofilología: laboratorios del saber (narrar). En A. Rueda (ed.). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad* (pp. 71-102). Madrid. Iberoamericana-Vervuert.

- Falque, E. (2003). Introducción. En *Lvcae Tvdensis. Chronicon Mvndi* (pp. vii-clxii). Turnhout. Brepols.
- Fish, S. (1980). What Makes an Interpretation Acceptable? En S. Fish. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (pp. 338-55). Cambridge, Massachusetts, London, England. Harvard University Press.
- Frenk, M. (1975). *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México. El Colegio de México.
- Frenk, M. (1990). *Lírica española de tipo popular*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Gerlach, J. (1989). The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric. En S. Lohafer and J. E. Clarey (eds.). *Short Story at a Crossroads* (pp. 74-84). Baton Rouge and London. Louisiana State University Press.
- Gómez Redondo, F. (1998). *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Huici Miranda, A. (1956). *Las grandes batallas de la Reconquista durante las invasiones africanas (almorávides, almohades y benimerines)*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Juan Manuel, Don. (1983). *Obras completas. El Conde Lucanor, Crónica abreviada*. Ed. J. M. Bleca. Madrid. Editorial Gredos.
- Kasten, L. A. y Nitti, J. J. (2002). *Diccionario de la prosa castellana del Rey Alfonso X*. New York. The Hispanic Seminary of Medieval Studies. 3 vols.
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato: Teoría e historia*. Palencia. Menoscuarto ediciones.
- Lagmanovich, D. (2009). El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones. *Iberoamericana*, 9(36), 85-95.
- Lévi-Provençal, É. (1950a). *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J. C.)*. Madrid. Espasa-Calpe.
- Lévi-Provençal, É. (1950b, 1967). *Histoire de l’Espagne musulmane*. París. G.-P. Maisonneuve. 3 vols.
- Lucas, Obispo de Túy. (1926). *Crónica de España*. Ed. J. Puyol. Madrid. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Lvcae Tvdensis. (2003). *Chronicon Mvndi*. Ed. E. Falque. Turnhout. Brepols.
- Malaver, A. (2017). Microrrelato y nanofilología: dos enfoques nano(tечно)filológicos para entender las configuraciones de la escritura mínima(lizada). En A. Rueda (ed.). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevidad* (pp. 123-33). Madrid. Iberoamericana-Vervuert.

- Martín Duque, Á. J. (1999). El reino de Pamplona. En M. Riu y Riu *et al.* *La España cristiana de los siglos VIII al XI. Volumen II. Los núcleos pirenaicos (718-1035) Navarra, Aragón, Cataluña* (pp. 41-266). Madrid. Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1923). Relatos poéticos en las crónicas medievales. *Revista de Filología Española*, (10), 329-72.
- Menéndez Pidal, R. (1934). *Historia y epopeya*. Madrid. Hernando.
- Menéndez Pidal, R. (1946). La primitiva poesía lírica española. En R. Menéndez Pidal. *Estudios literarios* (pp. 205-77). Buenos Aires. Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1947). *La España del Cid*. Madrid. Espasa-Calpe. 2 vols.
- Menéndez Pidal, R. (1951). Sobre primitiva lírica española. En R. Menéndez Pidal. *De primitiva lírica española y antigua épica* (pp. 115-34). Madrid. Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1963). Realismo de la epopeya española: leyenda de condesa traidora. En R. Menéndez Pidal. *Idea imperial de Carlos V* (pp. 37-72). Madrid. Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1966). Cuestiones de método histórico. 2.º La crítica cidiana y la historia medieval. En R. Menéndez Pidal. *Castilla, la tradición, el idioma* (pp. 95-139). Madrid. Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1992). *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Madrid. Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (2001a). Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar. En R. Menéndez Pidal. *Islam y Cristiandad: España entre las dos culturas* (II, pp. 481-542). Málaga. Universidad de Málaga.
- Menéndez Pidal, R. (2001b). Resurgimiento del Islam en la época del Cid. En R. Menéndez Pidal. *Islam y Cristiandad: España entre las dos culturas* (I, pp. 213-226). Málaga. Universidad de Málaga.
- Molina, M. (2010). *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Kassel. Edition Reichenberger.
- Monroe, J. T. (1989). Maimonides on the Mozarabic Lyric (A Note on the Muwaššaha). *La Corónica*, (17), 18-32.
- Moss, S. (1998). Introduction. En S. Moss. *The World's Shortest Stories* (pp. 8-12). Philadelphia-London. Running Press.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York. Methuen.
- Pettersson, T. (2002). The Literary Work as a Pliable Entity: Combining Realism and Pluralism. En M. Krausz (ed.). *Is There a Single Right Interpretation?* (pp. 211-30). University Park, Pennsylvania. The Pennsylvania State University Press.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London. University of Nebraska Press.

- Rada, R. X. de. (1987). *Historia de rebus Hispanie sive historia gothica*. Ed. J. Fernández Valverde. Turnhout. Brepols.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*. Madrid. Real Academia Española Edición del Tricentenario.
- Redondo, M. (Julio 5, 2019). Calatañazor, la villa soriana conocida por una batalla que nunca existió. *Cinco días*. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2019/07/04/fortunas/1562242939_172987.html
- Reeves, K. B. (2016). *Visions of Unity after the Visigoths: Early Iberian Latin Chronicles and the Mediterranean World*. Turnhout. Brepols.
- Roas, D. (2010). Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato. En D. Roas (ed.). *Poéticas del microrrelato* (pp. 9-42). Madrid. Arco Libros.
- Rojo, V. (2016). La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 374-86.
- Rueda, A. (2017). Perspectivas actuales para la minificción: un balance. En A. Rueda (ed.). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad* (pp. 11-30). Madrid. Iberoamericana-Vervuert.
- Ruiz Asencio, J. M. (1969). La rebelión de Sancho García, heredero del condado de Castilla. *Hispania Sacra*, (22), 31-67.
- Seniff, D. P. (1992). *Antología de la literatura hispánica medieval*. Madrid. Editorial Gredos.
- Trabado Cabado, J. M. (2010). El microrrelato como género fronterizo. En D. Roas (ed.). *Poéticas del microrrelato* (pp. 273-98). Madrid. Arco Libros.
- Van Scoy, H. (1940). Alfonso X as a Lexicographer. *Hispanic Review*, 8(4), 277-84.
- Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiévale*. París, Éditions du Seuil.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. París. Éditions du Seuil.

Acerca del autor

Aníbal A. Biglieri es Profesor Emérito de la Universidad de Kentucky (Departamento de Estudios Hispánicos). Su principal línea de investigación es la literatura española medieval. De sus publicaciones, podemos destacar: *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval*. Madrid: Iberoamericana-Editorial Vervuert, (2012); *Medea en la literatura española medieval*. La Plata: Fundación Decus, (2005); *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre El conde Lucanor*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, (1989).

Texto recibido: 17/07/2022; Revisado: 21/10/2022; Aceptado: 23/02/2023

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Seminario de Estudios de la Significación

Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>